

Mestrado
Filosofia Contemporânea

Arte e Política: De um pensamento
social a uma prática estética
Uma aproximação à reapropriação da totalidade
da vida

Tiago João Basto Raimundo

**Setembro
2016**



Nome do Estudante

Tiago João Basto Raimundo

Título da dissertação

Arte e Política: De um pensamento social a uma prática estética. Uma
aproximação à reapropriação da totalidade da vida

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia Contemporânea, orientada pelo(a)
Professor(a) Doutor(a) Sofia Miguens Travis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2016

Título da dissertação

Arte e Política: De um pensamento social a uma prática estética. Uma aproximação à reapropriação da totalidade da vida

Nome do Estudante

Tiago João Basto Raimundo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia Contemporânea, orientada pelo(a)
Professor(a) Doutor(a) Sofia Miguens Travis

Membros do Júri

Professora Doutora Sofia Miguens Travis
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor (Auxiliar) João Alberto Cardoso Gomes Pinto
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor (Auxiliar Convidado) João Rodrigues Lemos
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores

Sumário

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	9
Lista de abreviaturas e siglas.....	10

Pré-âmbulo às escavações arqueológicas do pensar o “mundo” da *arte* e da *política*;..... 11

- a) Para uma reinterpretação do conceito de individualidade;..... 13
- b) Deambulações stirneanas acerca do único;..... 14

I

(Teoria) - Da *tekhné* à *politiké* – Intersecções existentes no tecido comum da partilha do sensível;..... 29

- a) Rancière e a partilha do espaço sensível;..... 32
- b) A arte como espaço de relacionalidade e de experimentação;..... 49
- c) Deambulações acerca de/da Autonomia;..... 53

II

(Crítica da teoria) Mercantilização da imagem (*Espectáculo*) - passividade e o fazer do quotidiano (*Emancipação*) – actividade – Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas - Um reencontro com a prática..... 60

- a) Guy Debord e o conceito de espectáculo..... 61
- b) A Internacional Situacionista e os seus fundamentos teórico-práticos... 67
- c) Em tom conclusivo: Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas - Um reencontro com a prática..... 79

Anexos.....	86
Índice de nomes.....	97
Índice de matérias.....	99

Bibliografia.....	101
-------------------	-----

Agradecimentos

“Até hoje, os metafísicos limitaram-se a organizar o mundo, trata-se agora de o transformar contra eles.”
Vaneigem, Raoul, *Arte de viver para as gerações novas*.

“A minha verdadeira missão é semear a revolução por onde quer que eu passe”
Wagner, *Arte e Revolução*

“A arte é magia, liberta da mentira de ser verdade”
Adorno, *Minima Moralia*

“Poesia é revolução”
Leroi Jones

Resumo

Com esta dissertação pretendo fazer desabrochar os fundamentos teórico-práticos presentes nas relações contemporâneas entre a arte e a política, assim como, os trâmites que delas derivam, fazendo oxigenar um fogo subterrâneo.

Parto de uma revisitação das ideias de Max Stirner acerca do individualismo e proponho redefinir uma nova teoria da individualidade, reflectindo acerca da estrutura noético-criativa da subjectividade/objectividade do ser individual como fundamentação universal do ser criador – princípio universal do ser humano. Deste modo, a partir de um princípio universal da criatividade do ser-único, apresento a tese rancieriana da relação entre a arte e a política e de que maneira esta relação se dá nas estratégias politizadas da arte actual, procurando evidenciar as intersecções existentes no tecido do espaço comum da partilha do sensível e as questões críticas que daí derivam, passando, evidentemente, pela análise bourriaudiana da relacionalidade.

Depois de uma análise essencialmente teórica, parto para uma crítica da teoria, onde exponho, primeiramente, os fundamentos teórico-práticos de um dos grupos mais importantes do século XX: A Internacional Situacionista. Alicerçando-me nas ideias de Guy Debord, Raoul Vaneigem e Henri Lefebvre, analiso o conceito de emancipação e de espectáculo para evidenciar de que forma existe uma mercantilização da vida e a explicitação da tese do poder do indivíduo como ser capaz de reapropriar-se da própria vida, emancipar-se e superar-se enquanto indivíduo separado. Exponho, também, a nível conclusivo os princípios fundantes da indissociabilidade entre a arte e a vida e a abertura que esta unidade propõe para a prática de uma revolução total, de um reencontro com as sementes da verdadeira poesia: o ser humano na sua máxima e plena expressividade.

Em suma, pretendo esboçar uma arqueologia e consequente (re-) produção reflexiva das intersecções existentes entre os tecidos comuns de determinadas áreas subjectivas do pensar e as intersecções que estas perpassam no plano objectivo da vida quotidiana, evidenciando a reconfiguração que levam a cabo no espaço comum e que inevitavelmente se apresentam como fundamentos dos movimentos revolucionários do fazer (arte), possibilitando o reaparecimento do verdadeiro ser até então adormecido.

Palavras-Chave: Arte, Política, Cultura, Artista, Espectador, Ser-único, Vida, Individualidade, Criatividade, Quotidiano, Totalidade, Poesia.

Abstract

With this essay i intent to sprout the theoretical and practical foundations present in the contemporary relations between art and politics, as well as the pathways open by them, this way feeding a subterranean fire.

Departing from a revisiting of Max Stirner's ideas on individualism I therefore propose redefining a new theory of individuality, reflecting on the noetic-creative structure of the subjectivity/objectivity of the individual being as an universal substantiation of the creative being – universal principle of the human being. This way, starting from a universal principle of the creativity of the unique-self. I defend the theses of Rancière's relation between art and politics and in which way is it given on the strategies of the current art, seeking to make evident the existent intersections on the tissue of the common ground/area where it lies the sensitive share as well as the critical questions that there are born – obviously passing through Bourriaud's analyses of relatedness.

After an essentially theoretical analysis, I leave to a critic of the theory, where it will be exposed, initially, the theoretical and practical foundations of one of the most important groups of the Twentieth century: the Situationist International. Grounding on the ideas of Guy Debord, Raoul Vaneigem, Henry Lefebvre, I analyze the concept of emancipation and spectacle to evidence in which way there exists a merchandisation of life itself and the explicitness of the power residing on the individual as a *being* capable of taking back he's own life thus emancipating and overcoming himself as a separate individual. On a level of conclusion I also expose the funding principles of inseparability between art and life and the overture that this unity proposes to the practice of a total revolution, of a reencounter with the seeds of true poetry – the human being in its maxim and complete expressiveness.

In short, I intend to sketch an archeology and consequent reflective (re-) production of the existent intersections between the common tissues of determined subjective areas belonging to the act of thinking and which of them pervade through the objective plan of daily life, highlighting the reconfiguration performed on the common area which inevitably present themselves as foundations of the revolutionary movements of the to do (art), making possible the reappearance of the true being, until then asleep.

KeyWords: Art, Politics, Culture, Artist, Spectateur, Unique-being, Life, Individuality, Criativity, Daily-life, Totality, Poetry

Lista de abreviaturas e siglas

Avgn – *A Arte de Viver para as Gerações Novas*

E.e – *O Espectador Emancipado*

Sde – *Sociedade do Espectáculo*

I.S. – Internacional Situacionista

Rcs – *Rapports sur la Construtions des Situations*

Cdvq – *Critique de la vie quotidienne*

UAW/MF – Up Against the Wall Motherfuckers

Pré-âmbulo às escavações arqueológicas do pensar o “mundo” da *arte* e da *política* – Da teoria à prática

A humilde mas laboriosa lavoura que aqui se expõe não tem como intuito nevrálgico uma tentativa de definição dos meandros essencialistas e nódulos centrais do que é ou do que não é a arte¹, do que é ou do que não é a beleza, do que é ou o que não é a política, nem uma genealogia histórica dos movimentos artísticos e dos reflexos dos estetas acerca da beleza ou da fealdade,² mas sim uma arqueologia e consequente (re-) produção reflexiva acerca das intersecções existentes entre os tecidos comuns de determinadas áreas subjectivas do pensar e as intersecções que estas perpassam no plano objectivo da vida quotidiana, evidenciando a reconfiguração que estas pretendem levar a cabo no espaço comum que inevitavelmente se apresentam como fundamentos dos movimentos revolucionários do fazer (arte). Não pretendo aqui revelar ineditismos do mercado do pensamento filosófico ou artístico. Não é este o propósito, pois, antes de mais, partilho a ideia de que:

“o mundo moderno deve aprender o que já sabe, tornar-se aquilo que é, através de uma imensa conjuração de obstáculos, pela prática.”³.

Pode parecer à primeira vista que esta investigação se encontra desde o seu início num poço escuro, num caminho silvado e, na verdade, é a partir deste poço que eu próprio me proponho escrever. Proponho que o leitor me acompanhe, se assim lhe aprouver, nesta caminhada pelos meandros obscuros e pouco claros do caminho do

¹ É importante salientar, desde já, que o conceito de arte, como mais tarde se tornará claro, é usado aqui de forma alargada. Não o reduzo nesta análise nem ao conceito de beleza, nem ao de política, mas isto não quer dizer que o conceito de arte não se infiltre nos campos dessas realidades. Pode-se afirmar numa abordagem inicial que o conceito que aqui é usado de arte tem como ponto de partida a visão duchamp/beuysiana de arte, entendido como fazer, como produção criativa e livre.

² “A identificação da arte com o belo é insuficiente, e não apenas porque tal identificação é demasiado formal. Naquilo em que a arte se converteu, a categoria do belo representa apenas um momento que, ademais, se transformou intimamente: o conceito de beleza, pela absorção do feio, modificou-se em si sem que, no entanto, a estética o possa dispensar.” Adorno, TH. W., *Experiência e Criação Artística*, Edições 70, Lisboa, 2003, p.70

³ Vaneigem, Raoul, *Arte de Viver para as Gerações Novas* (Avgn), José Carlos Marques (Trad.), Lisboa, Letra Livre, 2014, p. 9

pensar e pelos nódulos crispados e silvados do “mundo” da arte-política, da vida. Falo de vida, pois “a exigência de uma luz mais viva emana sempre da vida quotidiana”.⁴

Se a arte provém da vida, e não de um mundo suspenso em nevoeiros abstractos da compreensão humana, então defender a tese, pelo menos nos tempos conturbados que percorrem hoje a história do Ocidente, de que a arte tem inevitavelmente uma tarefa intrínseca de acção política, como mais tarde se pensará de maneira mais detalhada, não será de todo uma tese estouvada.

Como acima frisei, não procuro definir e cristalizar aquilo que a arte é ou deixa de ser de forma exaustiva, apesar de inevitavelmente se pousar os pés sobre este lago lamoso. No fundo, a premissa que está a alicerçar este pensamento é a de que o ser humano, enquanto princípio criador, como diria Joseph Beuys,⁵ redefine no seu fazer (no acto de estar-no-mundo – re-construção/re-produção da vida quotidiana) constantemente aquilo que ele é e aquilo que ele produz, i.e., *à la* Sartre que a sua essência é construída constantemente por ele mesmo.⁶ Assim sendo, não me parece, pelo menos para este projecto, frutuoso tentar limitar aquilo que o ser humano cria e utopiza. É esta liberdade total que pretende estar assente neste escrito, possibilitando compreender os efeitos que ela poderá ter na construção do espaço sensível comum, assim como, um potencial instrumento de realização da filosofia, da política e da arte na vida quotidiana.

Em suma, partilho as palavras de Wagner: “A questão diz portanto respeito à arte e à sua própria essência. Mas não é de definições abstractas da arte que aqui nos ocuparemos. Trata-se tão-somente de procurar os fundamentos da arte enquanto resultado da vida social, de conhecer a arte enquanto produção social.”⁷

⁴ Vaneigem, Raoul, Idem, p. 15

⁵ Beuys fundamenta a criatividade como actividade essencial do ser humano. Esta é, também, uma das linhas de pensamento que sigo para fundamentar este escrito. Assim,“(…) ser criador, uma criatura criadora. Este é o princípio criador. Reconhecer que é o ser humano quem faz a história, quem senão nós?.” Beuys, Joseph, *Cada Homem é um Artista*, Júlio do Carmo Gomes (Trad.), Porto, 7 NÓS, 2011, p. 118

⁶ “Tal como concebe o existencialista, se o homem não é definível, é porque inicialmente nada é. Ele só será posteriormente, e será da forma como ele se fará (...) O homem é tal como ele se quer, como ele se concebe de acordo com a existência, como ele quer segundo esse elo com a existência; o homem não é nem mais nem menos do que aquilo de que se faz.” Sartre, J.P., *L’Existencialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 29/30

⁷ Wagner, Richard, *A Arte e a Revolução*, 2ª Edição, José M. Justo (Trad.), Lisboa, Antígona, 2000, pp.35/36

a) Para uma reinterpretação do conceito de individualidade

“Não vamos considerar como ideal que não haja elefantes, lobos, ou moscas, apenas lebres. A aptidão de cada animal, o seu génio... um leão representa outra mentalidade que um lobo (...)”

Joseph Beuys, *Cada Homem um Artista*

“O homem é verdadeiramente algo que deve ser superado, mas para isso deve antes ser ouvido naquilo que tem de mais exposto, de mais raro, para que aquilo que resta não se perca na passagem.”

Tiqqun, *Teses sobre a Comunidade Terrível Da Miséria nos Ambientes Subversivos*

A arte tem em si uma constituição emancipatória de reconfiguração do espaço-tempo sensível comum e tem, tal como o trabalho de Satanás, um carácter libertário, ou seja, permite a todos nós comermos o fruto da árvore que nos emancipará da nossa subjugação ao mercado, ao trabalho e ao *outro* que nos oprime.

Uma obra de arte é uma obra que tem inferno como disse um dia Herberto Helder. A pintura não é feita para decorar os apartamentos, dizia alguém, um amigo. Ela é um instrumento ofensivo e defensivo contra o inimigo diria, por outras palavras, Picasso. Todavia, estas palavras, estes gestos do pensar, e estas tarefas não deveriam visar as grandes centrais empresariais de investimento público ou privado, nem as redes museológicas e seus assessores, mas são tarefas que todos nós temos nas nossas próprias mãos e que são trazidas por nós mesmos, tarefas que temos de levar adiante de forma colectiva para que seja possível a libertação das rédeas do trabalho, do poder, da repressão tanto física como psíquica e da superação constitutiva da sociedade relativista e pós-moderna em que vivemos.

Temos de reinventar a realidade! De reconstruir a própria realidade com o imaginário, de recriar constantemente formas de activismo artístico-político:

cultural⁸; de mexer na lama com as nossas próprias mãos, de reconstruir na prática o espaço que nos cerca e que nos limita tendo como único fim a “utopia”! No fim de contas, temos de recriar o próprio quotidiano, de recriar a subjectividade do indivíduo.

Como diria Alberto Giacometti: “Tenho de recomeçar”⁹ ou, por palavras, de Raoul Vaneigem: “Tudo deve ser retomado desde o começo”¹⁰

Recomeçar constantemente, e para isso a arte tem de ser vivida e a vida ser tornada arte: um elo sensível indissociável e o único em perfeita liberdade, a unidade por excelência. Este único não se trata de um ser individualista, egocentrista, mas, antes pelo contrário, um ser único em relação com o outro (único): uma constituição dialéctica do ser colectivo, da particularidade inerente à multiplicidade que não é uma massa uniforme, mas uma massa poliforme. Este único não é nenhum conceito místico, mas um ser real que não se deixa transformar nem plasmar na uniformidade. Isto não quer dizer que não seja um ser relacional, pois o que ele tem de próprio é exactamente a relacionalidade.¹¹ O único relaciona-se e é nessa relacionalidade ontológica que cria unidade.

b) Deambulações stirneanas acerca do único

É necessário abalar a ideia de espectro, como diria Max Stirner. Durante séculos os seres humanos tentaram desvendar este *espectro*, compreendê-lo e provar a sua existência, ou seja, esforçaram-se por tornar esse *espectro* em não-espectro, o irreal no real, buscando incessantemente a “coisa em si”, a essência, a não-coisa que estaria por detrás da coisa. A essência para estes é aparentemente admirável, é, para aqueles que descem até ao fundo do fenómeno, pura vanidade. Ao se considerar e se partir em busca da essência, negligencia-se o fenómeno. Por este motivo, aquele que

⁸ Usamos a palavra cultura no sentido aplicado por Guy Debord no seu primeiro escrito para a fundamentação teórico-prática da Internacional Situacionista: “Na cultura - ao se usar a palavra cultura nós deixamos completamente de lado os aspectos científicos ou pedagógicos da cultura, mesmo se a confusão se faz evidentemente sentir ao nível das grandes teorias científicas ou das concepções gerais do ensino. Nós designamos assim um complexo da estética, dos sentimentos e dos hábitos”. Debord, Guy, *Rapports sur la Construtions des Situations (Rcs)*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2000, p. 9

⁹ Documentário sobre Alberto Giacometti: *Il sogno di una Testa – testimonianze per Alberto Giacometti*; Realização de Giorgio Soavi e Grytzko Mascioni, Itália, 1966. Documentário completo em https://www.youtube.com/watch?v=_JFjcWAv33s&list=PL-Pi5LJqQY7YnKk7h5yG57vNwmDgXozjO&index=2

¹⁰ Vaneigem, Raoul, *Avgn.*, p. 67

¹¹ Tal como frisa Sylvere Lotringer e Christian Marazzi no artigo denominado “The Return of Politics”: “Os indivíduos nunca são autónomos: eles dependem do reconhecimento externo (external recognition). O corpo autónomo nunca é exclusivo ou identificável; (...)” Sylvere Lotringer e Christian Marazzi, “The Return of Politics” in *Italy: Autonomia; Post-Political Politics*, Vol. III, N. 3, 1980, p. 8

é religioso não dá importância ao aparente nem aos fenómenos, mas preocupa-se com aquilo que é considerado a verdade, i.e., a essência. Consideram como verdadeiro Deus e espírito e só “nesse mundo às avessas, o mundo das essências, existe agora de verdade.”, pois “Deus é a verdade.”¹² Para estes seres humanos é necessário aceitar o reino das essências e é isso o que a religião procura, aquilo a que Stirner denomina por fantasmas, espectros. O fantasma tornou-se corpo, i.e., o Deus tornou-se ser humano e o corpo incarnou o espírito. Assim, “o homem tornou-se um fantasma para si próprio, um espectro sinistro ao qual até foi atribuído um lugar no corpo”.¹³ Para estes seres humanos, o outro representa para mim o espírito, um espírito que não está ligado ao seu corpo, ou seja, um espectro. Eu não vejo em ti um ser superior, mas somente aquilo que há de superior em ti, esse fantasma que paira em ti, aquilo que há de “superior” e se manifesta em ti. Para Stirner é necessário superar radicalmente a potência de dominação desses fantasmas e não, pelo contrário, provar a verdade desses fantasmas. Stirner não é, tal como frisa José A. Bragança de Miranda, “um teórico dos fantasmas, nem um desconstrutor da espectralidade que vagueia no espaço moderno expurgado das imagens e dos deuses. É um *ghost catcher*, um caça fantasmas.”¹⁴, pois o mundo se espectralizou com todos os fantasmas que agora nele pairam como os deuses, a humanidade ou mesmo a liberdade.

Stirner não quer atacar “ideais” no sentido abstracto do termo, mas pretende desconstruir as instituições que materializam essas “ideias” e que criam esses espectros ilusórios, esperando que “nós trabalhemos, nos sacrifiquemos e nos entusiasmemos”¹⁵ em favor das causas que me são propostas como Deus, a humanidade, o bem, a nação ou a verdade. São estes os *espectros* que pairam sobre nós e se materializam nas instituições que nos envolvem. Tal como diria Nietzsche, seguindo uma perspectiva semelhante à de Stirner,

“Desta óptica falseada acerca de todas as coisas fabrica-se intimamente uma moral, uma virtude, uma santidade, liga-se a boa consciência a uma falsa *visão* – e após se ter tornado sacrossanta, sob os nomes de “Deus”, de “salvação” e de “eternidade”, exige-se que nenhuma *outra* óptica possa ter valor.”¹⁶

¹² Stirner, Max, *O único e a sua propriedade*, João Barrento (Trad.), Lisboa, Antígona, 2004, p., 40

¹³ Idem, *Ibidem*

¹⁴ De Miranda, José A. Bragança, “Stirner, o passageiro clandestino da história” in *O único e a sua propriedade*, p. 306

¹⁵ Stirner, Max, *O único e a sua propriedade*, p. 9

¹⁶ Nietzsche, Friedrich, *AntiCristo*, Artur Morão (Trad.), Lisboa, Edições 70, 2009, p.22

Mas, após a morte deste *espectro* que é Deus - sentida, em primeiro lugar, por Hegel na sua obra *Fenomenologia do Espírito*,¹⁷ em segundo lugar, por Stirner e só posteriormente por Nietzsche¹⁸ - e que nos impõe uma moralidade, uma visão indubitável do real, o que resta como espectros ou fantasmas?

Para Stirner a resposta não é complexa, mas exige alguma atenção e subtileza. Para o autor de *O único e a sua propriedade*, aquilo que resta após a “morte de Deus” é o “homem”, mas “não é apenas o homem que está assombrado, tudo sofre de assombração. O ser superior que tudo anima, ao mesmo tempo não está ligado a nada – apenas se ‘manifesta’ nas coisas.”¹⁹ Não obstante, é interessante frisar que esta concepção de espectro está ligada a uma concepção de servidão. Esses espectros, esses fantasmas são transpostos para nós através da “nossa educação (e ela está) orientada no sentido de produzir em nós sentimentos, ou seja, de os impor (...) se ouvimos o nome de Deus, queremos sentir temor de Deus (...)”²⁰ Eles são-nos impostos como algo de sagrado, fazendo da criança²¹ apenas um receptáculo, uma entidade passiva preparada para obedecer. É esta a verdadeira produção mecânica e repetitiva que já no tempo de Stirner se apresentava e que continua a assombrar a sociedade contemporânea, pois tal como afirma o autor: aquele que “faz um trabalho mecânico é como uma máquina”²². Marx e Debord aperceberam-se, também, desta mecanização que continua a perscrutar como uma nuvem cinzenta as células mais profundas de cada um dos nossos seres. É esta a abstracção que Stirner ataca, é a necessidade de voltar ao eu finito, às paixões e ao corpo, a necessidade de combater estes automatismos, não rejeitando, evidentemente, aquilo que se lhe apresenta, pois

¹⁷ « E a dor que se expressa nas duas palavras : *Deus morreu*. » ; “Com efeito, o mediador, na medida em que sua morte ainda não consumou a reconciliação, é o unilateral, que sabe o simples do pensar como a essência, em oposição à efetividade: esse extremo do Si não tem ainda valor igual à essência; isto, o Si só o tem no espírito. A morte dessa representação contém pois, ao mesmo tempo, a morte da abstracção da essência divina, que não é posta como Si. A morte é o sentimento doloroso da consciência infeliz, de que Deus mesmo morreu. Essa dura expressão do simples saber de si mais íntimo, o retorno da consciência às profundezas da noite do 'Eu = Eu', que nada mais distingue nem sabe fora dela (...) » ; Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, Paulo Meneses (Trad.), Tomo II, Petrópolis, Vozes, 1992, p. 184/204

¹⁸ “Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*” Nietzsche, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, Mário Silva (Trad.), 4ª Edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986, p. 29

¹⁹ Stirner, Max, *O único e a sua propriedade*, p. 41

²⁰ Idem, p. 58

²¹ Seguindo o raciocínio de Stirner, na infância somos seres exploradores, queremos descobrir o novo, « queremos descobrir a razão de ser das coisas, ou o que se esconde « por detrás delas ». (...) Pouco a pouco desvendamos tudo o que era para nós inquietante e assustador : o tremendo poder da vergasta, o semblante do severo pai, etc., e por detrás de tudo encontramos a nossa ataraxia (...) » Idem, p. 15

²² Idem, p. 99

estas foram construções do próprio ser humano. Aliás, o próprio Stirner esclarece a sua posição afirmando que “Eu recebo o que os séculos de cultura conseguiram para meu benefício; não deito fora nada, nem renuncio a nada: *eu* não vivi em vão.”²³

É neste contexto que surge a necessidade de se pensar o único, a necessidade de retornar ao *eu*, ao indivíduo perdido nas abstrações e dissimulado numa totalidade. Stirner desloca, assim, o poder imposto pelas instituições como o Estado, a religião e a verdade para o *eu*, não considerando a existência de poder para além do “meu poder”.²⁴ Já não tenho que servir uma causa superior, tenho que me satisfazer a mim mesmo, a minha “causa é uma causa... puramente egoísta. (...) E esta não é uma causa universal, mas sim ... única, tal como eu. Para mim, nada está acima de mim!”²⁵. Todavia, deve-se salvaguardar que também este único não se pode tornar um espectro, pois seria mais um fantasma que pairaria sobre os meus ombros. Por este motivo, Stirner afirma que “se a minha causa for a causa de mim, o único, ela assentará no seu criador mortal e perecível, que a si próprio se consome. Então, poderei dizer: A minha causa é a causa de nada.”²⁶

Após a compreensão do enclausuramento protagonizado por aquilo que é externo surge o eu-proprietário (Eigner), a singularidade do próprio. A liberdade entra aqui em jogo para que Stirner possa compreender e desembaraçar-se de tudo aquilo que o eu-proprietário não é. Assim, “a liberdade vive apenas no reino dos sonhos”²⁷, pois eu sou livre de tudo aquilo de que me libertei, de tudo aquilo de que eu não sou e “proprietário daquilo que tenho em meu poder, ou de que sou senhor.”²⁸ É necessário um abismo entre a liberdade e a singularidade do próprio, pois toda a intenção de alcançar a liberdade surge sempre com o desejo de uma determinada liberdade, seja esta liberdade uma liberdade religiosa, uma liberdade política ou civil. Pretender alcançar uma determinada liberdade implica sempre estabelecer uma nova dominação, dominação da parte de uma lei, do Estado ou qualquer outra instituição. A liberdade para Stirner só se alcança quando se detém toda a liberdade e não uma determinada liberdade, i.e., parte da liberdade. A liberdade não tem conteúdo, pois

²³ Idem, p. 261

²⁴ Evidencia-se a importante reinterpretação stirneana do conceito de poder, liberto da conotação reducionista judaico-cristã que entende o poder próprio como redução do poder ao ego individual.

²⁵ Idem, pp. 9/11

²⁶ Idem, p. 286

²⁷ Idem, p.128

²⁸ Idem, Ibidem

depende sempre da minha singularidade e do modo como eu me sirvo dela. Só me devo libertar de tudo aquilo que não sou, restando apenas eu e nada mais que eu, porque o indivíduo próprio, o “egoísta”, é o ser humano livre por nascimento, pois não reconhece nada mais para além de si próprio. Este não precisa de se libertar, porque já está liberto de tudo aquilo que ele não é. Eu só sou originariamente livre quando me valorizo apenas a mim mesmo e esta liberdade “só será perfeita quando for o meu... *poder*, mas, tendo este, deixo de ser simplesmente livre e passo a ser “proprietário-de-mim” (*Eigner*).”²⁹ O “egoísta” não se interessa pela coisa (causa) em si, mas por si; “a coisa (causa) deve servi-lo a ele”³⁰. Deste modo, pode-se afirmar que ser “egoísta”, no sentido stirneano do termo, não é atribuir um valor próprio à coisa, mas procurar o seu valor em mim. Nietzsche também se apercebeu desta estrutura noética da realidade. Tal como este afirma,

“Nenhum valor têm as coisas, no mundo, sem que, antes, alguém as apresente e represente; grandes homens chama o povo a esses apresentadores.”³¹

Aqui encontra-se, também, uma nova leitura do conceito de egoísmo, pois um determinado sujeito/objecto não deve ser visto de maneira a que me interesse e de maneira a que satisfaça os meus sentidos – este é o sentido que o cristianismo atribui ao egoísmo. Os sentidos não são a totalidade da minha singularidade própria, nem quando os sigo estou a obedecer a mim mesmo, pois não estou em pleno controlo das minhas faculdades quando me entrego a eles. O cristianismo degenerou o sentido do “egoísta”, e rejeitando a ideia do único, considerou o egoísmo como capricho individual, como vontade própria e amor próprio. Stirner, pelo contrário, inverte este ponto de vista e dá a ver que o meu egoísmo pretende alcançar aquilo que me serve a mim, eu que sou eu-proprietário, senhor de mim mesmo, comportando tudo aquilo que é singular, sem considerar a singularidade-do-próprio, o único que há em mim, uma “ideia” como a moralidade, liberdade, a humanidade ou a verdade, pois esta singularidade-do-próprio é “apenas uma descrição de quem é... *eu-proprietário* (*Eigner*).”³² Apresentando o primado do eu como algo a que devemos retornar, o eu como medida e critério de todas as coisas, Stirner abre a possibilidade de se pensar a

²⁹ Idem, p.135

³⁰ Idem, p. 137

³¹ Nietzsche, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, p.67

³² Idem, p. 138

propriedade não como algo extrínseco ao próprio eu, como o espírito, Deus, o Estado, a humanidade ou a liberdade, mas como algo intrínseco e que está em meu poder.

Quando se pensa a propriedade, no contexto stirneano, está-se a pensar a concepção de poder. O eu, como propriedade, é o eu como minha propriedade, ou seja, é o meu poder que me dá a minha propriedade e que fundamenta aquilo que eu próprio sou. Não é a moralidade ou o Estado quem tem poder sobre mim, pois a moralidade ou o Estado só dão valor ao “homem” que está em mim, a essa irrealdade que me impõem e é, por este motivo, que Stirner acaba por afirmar “que o Estado e eu somos inimigos.”³³ Mas este não é o meu mundo. O que eu faço nunca é humano em abstracto, mas, pelo contrário, é sempre próprio. Tal como afirma Nietzsche em tom stirneano: “Há que ser superior à humanidade em força, em *grandeza* de alma – e em desprezo...”³⁴ Ser humano é um dever que o Estado me impõe, considerando apenas o humano que há em mim e considerando-me um “inumano” (*Unmensch*), pois, enquanto propriedade, só tenho tudo aquilo que conquisto para mim, pelo contrário, enquanto homem, não tenho nada. Já não coloco a ênfase no facto de ser homem, mas coloco-a em mim, naquilo que realmente sou. O homem é um produto do pensamento, um ideal, “o último *espírito maligno* ou espectro, o mais enganador, ou o mais familiar, o mais esperto dos mentirosos, com o seu semblante honesto, o pai da mentira e aquilo que foi tirado a Deus foi dado ao homem, este é o Deus de hoje e dele temos temor. Esta foi a ideia mais perfeita que se encontrou, mais perfeita do que a ideia da religião, a imposição da universalidade do homem.”³⁵ Enquanto judeu ou enquanto francês tu és muito pouco, mas se fores um homem serás tudo, considerando o homem como a tua missão. Stirner combate esta perspectiva revolucionando a ideia de que aquilo que o outro vê em mim é apenas *generatim* e não *privatim*. O outro não me vê a mim, vê, somente, o género, o homem, a essência ou o conceito, não o corpo, mas o espírito, “o não ver em ti e em mim nada a não ser “o homem” significa levar às últimas consequências o ponto de vista cristão, segundo o qual um indivíduo é para o outro apenas um conceito”³⁶. Para ti sou apenas um conceito, não um indivíduo de carne e osso, pois os meus pensamentos, as minhas paixões, as minhas decisões, são para ti “coisas privadas”. Tu vês em mim simplesmente *generatim*, o género, e não vês aquilo que eu sou, o eu, único e

³³ Idem, p. 144

³⁴ Nietzsche, Friedrich, *AntiCristo*, p. 14

³⁵ Stirner, Max, *O único e a sua propriedade*, p. 137

³⁶ Idem, p. 139

singular. Eu não sou o “homem”, uma ideia, um espectro, que me querem impor. Enquanto fonte de poder e de destruição, eu sou sem norma, sem lei, sem modelo, sem espécie, sou todo o meu eu, um eu destruidor de tudo. O eu e o homem não significam a mesma coisa, veja-se, por exemplo, em Feuerbach que a expressão “homem” significa o eu absoluto e não um eu transitório. O eu *à la* Stirner não é o eu fichteano, o eu absoluto, mas, pelo contrário, é o eu transitório e individualizado. Por este motivo, Stirner afirma que apesar de partilhar algumas teses com Fichte, “o eu não é tudo, *destrói* tudo, e só o eu que progressivamente se dissolve, o eu que nunca é, o eu...*finito*, é verdadeiramente eu. Fichte fala do eu “absoluto”, mas eu falo de mim, do eu transitório.”³⁷ É este meu eu, o eu que é poder destruidor contra tudo que está em jogo, pois é o meu poder que me dá o direito, não o direito concedido por um espírito como uma obsessão, mas o direito conquistado por mim, o meu direito.

Stirner pensa a questão do direito articulada com a questão do meu poder. O direito para Stirner transforma-se assim num espectro, em algo que está acima de mim, algo superior que é concedido pela natureza, absoluto e que chega a mim através da graça de um juiz. Esta concepção de direito para Stirner é mais um espectro que paira sobre os meus ombros, mais uma imposição fruto da produção cristã e humanista do ser humano. A sociedade quer conceder a cada indivíduo os seus direitos, mas esses direitos são os que a sociedade lhe impõe, são os direitos da sociedade e não os meus direitos, mas “sou *eu* que me concedo ou retiro direitos, usando a plenitude do meu próprio poder, e sou o mais endurecido criminoso perante qualquer poder superior. Dono e criador dos meus direitos, não reconheço qualquer outra fonte de direito que não seja... Eu – nem Deus, nem Estado, nem a natureza, nem sequer o homem com os seus “eternos direitos humanos”, nem o direito divino nem o humano.”³⁸ O direito absoluto é, assim, encarado como separado de mim, um ente que é em si e por si mesmo, mas não em mim e por mim. Tenho que trazer o direito a mim e fazê-lo meu direito. Esta clivagem faz com que o conceito de direito enfraqueça e dê origem à primazia do meu direito, não considerado como universal, mas como meu, porque a propriedade depende daquilo que é meu e não do homem, esse abstracto que não sou eu na minha totalidade. Cada um tem algo de único, algo que o outro não tem, a sua singularidade e exclusividade, mas não é isto que nos impede de relacionar, porque “cada um procurará fazer valer o melhor possível essa

³⁷ Idem, p.146

³⁸ Idem, p.161

sua singularidade perante terceiros, e, se de algum modo o quiser conquistar, tentará fazê-la parecer tão atraentes quanto possível.”³⁹ Esta afirmação de Max Stirner, segundo a minha leitura, justifica em parte a relação intersubjectiva que poderia ser uma lacuna patente no seu pensamento derivada do retorno ao eu, ao único, à singularidade e ao meu poder.

“Todos, os “egoístas” serão a ruína do Estado e da “sociedade humana’, porque já não se relacionam uns com os outros na qualidade de *homens*, mas apresentam-se egoisticamente como um eu contra um tu ou um vós totalmente diferente de mim e que se me opõe.”⁴⁰

Só quando os seres humanos se tornarem “egoístas” é que o Estado acabará e cavará a terra onde se irá enterrar, porque o modo de união do Estado é exigir aos seus aderentes serem unicamente homens. Quando eu, enquanto ser único e singular, não tiver nada de comum com o outro, então “o último e definitivo contraste , o do único contra o único, está, de facto, acima daquilo a que se chama “contraste”, sem com isso cair na “unidade” e na concórdia. Enquanto único, tu não tens já nada em comum com o outro, e por isso também não tens nada que te separe dele ou te torne seu inimigo; não buscas a tua razão contra ele junto de um terceiro, e não te encontras com ele, nem no “terreno da justiça” nem noutro qualquer terreno comum (...) Esta poderia talvez ser vista como a nova comunidade ou igualdade, mas a igualdade consiste aqui precisamente na desigualdade (...)”.⁴¹ Também a moralidade e todos esses espectros que se têm vindo a salientar não vão a par com o egoísmo, porque não dão valor ao meu eu, mas, somente, ao homem que há em mim.

É o primado do único, a superioridade do eu, do meu poder, daquilo que *eu* sou na totalidade e não daquilo que me pretendem impor como igualdade ou universalidade. É esta a perspectiva que é necessária “escavar” para se compreender o que há de realmente superior no único e que não se encontra em conceitos sem conteúdo como o de humanidade ou de moralidade.

Pensava-se que o “homem” era o eu da história, o ideal que se realizara, mas para o “egoísta”, para esse único que detém o *seu* poder, somente a sua história tem valor, não vê em si um instrumento da ideia ou mesmo um receptáculo de Deus. A

³⁹ Idem, p.165

⁴⁰ Idem, p. 143

⁴¹ Idem, p. 166

questão “o que é o homem?” à la Kant transforma-se na questão “quem é o homem?”. Enquanto a primeira busca o conceito para o realizar, a segunda pergunta deixa de ser pergunta para se tornar resposta em si mesma. O conceito não me dá expressão, não serve para definir aquilo que eu sou em mim mesmo, essa pluralidade e singularidade, pois os conceitos, os nomes, nada nomeiam. Eu sou proprietário de mim mesmo, do meu poder. Ao reconhecer-me como único reconheço-me como causa de mim mesmo – do eu criador mortal e perecível. Só assim poderei dizer que “a minha causa é a causa de nada”.⁴² Tal como se diz que os nomes não nomeiam Deus, o mesmo se aplica a mim. Não há conceito algum que possa dar a expressão do meu eu. Tudo aquilo que dizem de mim são apenas conceitos, nomes e não aquilo que eu realmente sou.

No entanto, a dificuldade aparece quando se tenta definir o único, pois se o único não se pode transformar em espectro, então como compreender aquilo a que Stirner denomina por único?

A visão de José A. Bragança De Miranda facilita a compreensão desta problemática. Tal como o autor afirma:

“O “único” é uma palavra de duas faces, uma das quais decorre no mundo onde existem homens, egoístas e altruístas, etc., e a outra que aponta para algo que nenhuma escrita pode dar a ver.”⁴³

Pode-se afirmar que o único é apenas um sinal, uma luz que se deve seguir para superar a dominação imposta pela sociedade. Stirner, apesar de ter afirmado “nem eu nem tu somos dizíveis: somos *inefáveis*”⁴⁴, expressa de forma mais clara este ponto de vista num texto posterior, afirmando que “o único é uma palavra: uma palavra deveria dar qualquer coisa sobre que pensar, deveria ter um conteúdo de pensamento. Mas o único é uma palavra sem pensamento, nem conteúdo de pensamento.”⁴⁵ É por eu ser inefável que não há palavra ou pensamento que possa expressar na totalidade o poder destruidor do meu *eu* e que permita, deste modo, alcançar a vida, a carne que sempre resistiu às palavras e à escrita filosófica. Também

⁴² Idem, p. 286

⁴³ De Miranda, José A. Bragança, “Stirner, o passageiro clandestino da história” in *O único e a sua propriedade*, João Barrento (Trad.), Lisboa, Antígona, 2004, p.329

⁴⁴ Max Stirner, *O único e a sua propriedade*, p. 244

⁴⁵ Max Stirner, « Réponses à Feuerbach, Szeliga, Hess », in Max Stirner, *L'Unique et sa propriété et Autres Ecrits*, Lausanne, L'âge de l'Homme, 1972, p.402

Deleuze, leitor atento de Max Stirner, se apercebeu da singularidade do único frisando, assim, na sua obra *Lógica do sentido* o carácter simplesmente predicativo do conceito “homem” e “Deus”.⁴⁶

Stirner reabilitou o indivíduo, esse único “soberano”, numa época em que dominava uma espécie de anti-individualismo hegeliano.

O autor de *O único e a sua propriedade* exalta o valor intrínseco do indivíduo único e singular e só aquele que compreendeu a sua “unicidade” é que pode, em última análise, ter relações sociais com os outros, relações que não se esbatem na abstracção conceitual, nem em relações de propriedade, mas que se baseiam na relação do gozo, da carne e do prazer.

No entanto, Augustin Hamon também na sua obra denominada *Psychologie de l'anarchiste socialiste*⁴⁷ frisa que o anarquismo é, em primeiro lugar, um indivíduo revoltado, que recusa em bloco a sociedade. De facto pode-se considerar Max Stirner um anarquista individualista⁴⁸, ou seja, um filósofo que pensa aquilo que é singular, único em mim, individual, pois pensa o único como algo de singular e superior a tudo e a todos, que não se conforma com aquilo que lhe impõem, porque essa imposição é exterior a ele. O valor não é exterior a mim, mas está em meu poder, na superioridade do meu eu, na “soberania” do único.

Stirner exalta a supremacia do único, mas esta supremacia, esta “soberania”, não pretende substituir Deus ou o homem. O único pretende caracterizar, apesar de falhar em parte a sua tarefa, a soberania do meu eu, do meu poder. Por este motivo, a minha causa não é a causa de Deus, do homem, da verdade, do justo ou da liberdade. A minha causa é soberana, porque caracteriza o eu, enquanto aquilo que eu verdadeiramente sou, não uma causa universal, mas uma causa única. Deste modo, pode-se afirmar juntamente com Stirner que “nada está acima de mim!”⁴⁹.

⁴⁶ “Humanos ou divino, como dirá Stirner, são sem dúvida os mesmos predicados, pertençam analiticamente ao ser divino, ou estejam sinteticamente ligados à forma humana. Enquanto o sentido for postulado como originário e predicável, importa pouco saber se é um sentido divino que o homem esqueceu ou então um sentido humano alienado em Deus.” Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p.130

⁴⁷ Hamon, Augustin, *Psychologie de l'anarchiste socialiste*, Paris, P.V. Stock, 1895, p.255

⁴⁸ É necessário ter-se em atenção qualquer tipo de rotulação da filosofia de Max Stirner, pois Stirner é o próprio a evitar todo o tipo de categorizações do pensamento. Estas palavras apenas devem servir para simplificar a compreensão do autor.

⁴⁹ Stirner, Max, *O único e a sua propriedade*, p. 11

Torna-se evidente, depois desta curta análise do conceito de único em Stirner, como é necessário defender nos dias de hoje esta genialidade criadora que pertence a cada ser único e singular para que seja possível uma comunidade de seres ricos na sua diversidade. Este único de que aqui se fala é, no fundo, o meu ponto de partida, ou, pelo menos, o ponto de partida suscitado para se pensar o próprio ser criador, pois é nesta diversidade de seres únicos que pode surgir a genialidade dialógica da diversidade de cada ser singular.

O primado da individualidade ganha assim moldes mais robustos, pois recusa-se um Universal existente em si, um Ser separado, mas busca-se a individualidade de cada ser singular. Esta tese, que aqui se apresenta, também tem contornos ontologicamente importantes em Nietzsche, Leibniz e Aristóteles. Para estes dois últimos, há de facto um primado ontológico do indivíduo, pois o indivíduo é o único ser existente, verdadeiramente um ser. Nietzsche também retoma esta tradição metafísica, já explícita nesse tempo, em moldes diversos, por Stirner, a partir da qual se entende a ideia schopenhauriana de indivíduo⁵⁰ como ser a construir e a realizar e não como lei fundamental.⁵¹

Na criação artística, associada inevitavelmente à liberdade, o único revela-se no seu mais alto grau como “soberania” de uma identidade sensível que está acima de todos os dogmas, pré-conceitos e preconceitos que se pretendem integrar como faculdades inatas do ser humano. Este único é um polimorfismo revelado a partir da singularidade e individualidade próprias do ser relacional que nos constitui.

É esta relacionalidade que nos constitui e que se apresenta através da nossa primordialidade animal que se tem vindo a perder. Temos que nos tornar mais distintos do que aquilo que somos. É necessário exaltar a aptidão de cada ser humano, levar até ao exponencial a diferença, pois só nesse desenvolvimento exponencial não subordinado à política económica actual, é que será possível que cada genialidade tenha a sua voz e que essas genialidades singulares se possam inter-relacionar sem confrontos normativos, fazendo brotar a criatividade essencial de cada ser individual.

⁵⁰ Para um estudo mais alargado e aprofundado acerca do conceito de indivíduo e individuação em Nietzsche e Schopenhauer leia-se a obra: Nabais, Nuno, *Metafísica do Trágico – Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997

⁵¹ Como afirma Nuno Nabais no seu estudo sobre Nietzsche: “Agora a individualidade é um modelo a construir e a realizar por cada indivíduo. Como diz (Nietzsche): o objetivo é que cada um construa a sua imagem-modelo e a realize – o seu modelo individual””. Idem, p.89

A “animalidade humana” deve ser associada à “economia social” como fez Bakounine, mas também deve ser exaltada em perfeita unidade com o “pensamento” e com a “revolta” (liberdade ou criação). É esta animalidade humana que aqui também se elege: prazer primário e criador do agir.

O erro histórico do ser humano é a perda progressiva da animalidade que lhe está estampada. Todos os grandes erros da humanidade foram causados sobretudo pela abstracção e pela cisão com o mais profundo do que há em nós, o animal – uma guerra/harmonia⁵² entre os eus e os outros. A cisão entre o conceptual e o concreto, entre o sujeito e o objecto cria a abstracção da carne e é à carne que devemos voltar, não ao espírito encarnado, mas ao sentir, pois é no sentir, nesse criar primordial, que a verdade se revela de forma mais concreta.

O artista é um criador; todos os seres humanos são potencialmente seres criadores. Todavia, porque este actualizou esta sua potencialidade, e a actualiza a cada momento, cria a partir desse instinto ainda ritual e animal, possibilitando emergir e reconstruir através da sua revolta sempre constante, não apenas essa animalidade perdida, mas, também, a unidade cindida entre a “animalidade humana” e o “pensamento”. A “animalidade humana” é a nossa sensibilidade primordial que em unidade com o “pensamento” e através da “revolta” possibilita a emergência do único e do amor - uma característica de origem selvagem sem a sua conotação romântica adquirida através da história da filosofia e da literatura - como vínculo universal de unidade entre os únicos.

No fundo aquilo que se pretende criticar é a normatividade presente no mundo que nos rodeia: força produtiva do capital.

Já Bourriaud na sua obra *Formas de vida – a arte moderna e a invenção de si*⁵³ se havia apercebido de forma clara da cisão que a arte moderna criara neste pensamento normativo. E esta cisão é gerada pela negação da vontade de realizar processos repetitivos e cronometrados que são caros à produção industrial e pelas

⁵² “É necessário saber que a guerra é aquilo que há em comum, e que ela é tomada de justiça; assim, todas as coisas são engendradas e tornadas necessárias pela discórdia. Heraclito, *Fragments (Citations et Témoignages)*, (Trad. Jean François Pradeau), Paris, GF Flammarion, 2002, p. 125

“(…) a contrariedade é vantajosa, que a mais bela harmonia nasce das diferenças e que todas as coisas nascem da discórdia. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VIII, 2, Castro Caeiro (Trad.), Lisboa, Quetzal, 2004, 1155^a32b7

⁵³ Bourriaud, Nicolas, *Formas de Vida – A Arte Moderna e a Invenção de si*, São Paulo, Martins Fontes, 2011

obras de arte que pretendem ser inseparáveis da vida daquele que as realiza, negando, por isso, a repetitividade e normalização presentes na lógica da maquinação.⁵⁴

Contudo, no contexto histórico em que vivemos, o ser humano só será livre fora da dominação, fora do capital e do trabalho escravizante que a sociedade do consumo nos impõe; uma aventura, como frisa Rancière, “individual suspensão da imaginação desse estranho destino colectivo: uma civilização burguesa sem exploradores, uma cavalaria sem senhores feudais, um patronato sem patrões nem empregados; em resumo, a emancipação dos operários.”⁵⁵

Em suma, quando o ser humano destrói o Deus encarnado no Capital. Para isso é necessário que o ser humano se crie constantemente, crie a sua própria vida, a totalidade da vida, e “(...) cujo o imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz da tua vida uma obra de arte”, que realize na sua totalidade a “morte dos espectros” e “que transcenda a separação entre a arte e a política: a revolução”⁵⁶

§

Esta investigação pretende fazer desabrochar, através da maior minuciosidade a que me dedico, as passagens próprias do campo da arte ao campo da política, da cultura, compreendendo as passagens que podem trilhar um caminho em direcção à superação da cultura, i.e., de que forma poderá existir, necessária ou contingentemente, uma causalidade mobilizadora para a vida, ou seja, revelar as intersecções existentes entre os artistas e os espectadores, as suas necessárias superações, e até que ponto os seus pensamentos e gestos, se relacionam ou criam uma transversalidade de abertura de passagens entre a teoria e a prática e de que modo é que esta arte que tem vindo a ocupar o espaço público, tem tido um trabalho de reconfiguração da realidade.

Para que isto seja realizável, será premente apresentar um ponto reflexivo-crítico sobre as pesquisas elaboradas por: Jacques Rancière, que nos dias de hoje tem

⁵⁴ “As técnicas industriais, contudo, repetição de ritmos idênticos e produção repetida do idêntico segundo um modelo, contêm ao mesmo tempo um princípio contrário ao novo. Isso impõe-se na antinomia do novo estético.” Adorno, TH. W., *Experiência e criação artística*, p. 26

⁵⁵ Rancière, Jacques, *A noite dos proletários – arquivos de um sonho operário*, Luís Leitão (Trad.), Lisboa, Antígona, 2012, p.54

⁵⁶ Morea, Ben “Black Mask nº7 Agosto – Setembro 1967” in *Up against the Wall Motherfuckers*, Lisboa, Edições Antipáticas, 2011, p.129

tentado revelar estas intersecções que possibilitam compreender a ligação entre arte e política, um espaço sensível comum; uma leitura do conceito de emancipação inserida no contexto crítico e lançado por Debord de espectáculo que permitirá repensar a reapropriação da vida vivida e uma tentativa de lançamento da flecha que nos possa levar a atingir a apropriação da totalidade da vida através dos procedimentos artísticos que se têm evidenciado.

Neste percurso será necessário falarmos de alguns movimentos estruturais e mais marginais que fomentam e ateiam a fogueira do nosso pensamento como, por exemplo, Max Stirner, Guy Debord, Raoul Vaneigem e, por fim, do Comité Invisível.

Apresento desde já uma curta referência aos dois capítulos centrais aqui desenvolvidos.

No primeiro capítulo exponho a problemática central que me levou a defender a tese do carácter emancipatório (?) da arte. Neste capítulo faço uma abordagem à relação existente entre *tekhné* e *politiké* para que se torne evidente a premente existência de intersecções entre a arte e a política na vida contemporânea, concebendo-as como práticas que se relacionam entre si e que, apesar desta relação, permanecem distintas, i.e., não se dissolvem uma na outra. Para se desenvolver esta reflexão sustenho-me, sobretudo, no pensamento de Jacques Rancière.

No segundo capítulo, analisa-se o conceito de emancipação e de espectáculo para evidenciar de que forma existe uma mercantilização da vida e de que maneira é que só quando o indivíduo se reapropriar da própria vida, é que se emancipará e superará enquanto indivíduo separado.

Em tom conclusivo, a lavoura explicitar-se-á através de vários princípios que fui expondo durante o decorrer da reflexão para possibilitar a *abertura* existencial que proponho em toda a reflexão: “Uma acendalha impercetível reacende das cinzas – Um reencontro com a prática”.⁵⁷

No fundo, o paradigma que sustem esta construção teórico-prática parte de uma crítica essencial do panorama político e cultural, i.e., “que a noção de vanguarda colectiva” como diz Debord “é um produto recente das condições históricas que conduzem ao mesmo tempo a necessidade de um programa revolucionário coerente na cultura, e a necessidade de lutar contra as forças que impedem o desenvolvimento

⁵⁷ Na própria dissertação: Capítulo II c) Em tom conclusivo. Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas - Um reencontro com a prática, p. 76

deste programa. Tais agrupamentos são conduzidos a transportar na sua esfera de actividade alguns métodos de organização criados pela política revolucionária, e a sua acção não pode doravante conceber-se sem ligação a uma crítica da política.”⁵⁸

I

(Teoria) - Da *tekhné* à *politiké* – Intersecções existentes no tecido comum da partilha do sensível a) Rancière e a partilha do espaço sensível; b) A arte como

⁵⁸ Debord, Guy, *Rcs*, p. 11

espaço de relacionalidade e de experimentação; c) Deambulações acerca de/da Autonomia

“Vivemos como crianças perdidas as nossas aventuras incompletas”

Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*

“A arte pode promover uma solução sociobiológica dos problemas, tão enérgica quanto a acção política dos revolucionários. A suposta aproximação “apolítica” à arte é uma falácia.”

Lazlo Moholy-Nagy, *A visão em movimento*

“Se o império da mercadoria e da cultura de consumo conduzem a arte e a cultura a um espaço fechado, de inibição social e de vazio político, cuja aparente vitalidade radica na gestão de respostas mais ou menos subversivas e inovadoras sem que se vislumbre o covil da sua imediata absorção e da sua inerente impotência para gerar diferença e ruptura, qualquer resposta que a não ponha em causa, ou ultrapasse, corre o risco de corroborar esse estado de coisas, e de revestir com o reboco da obsolescência o silêncio a que a arte se acoitou.” Do Carmo Gomes, Júlio, “Beuys, Homem-Arena” in *Cada Homem um Artista*

O que torna determinadas obras políticas não é o conteúdo em si, nem a modalidade que em si é trabalhada, mas as formas como elas cindem as fronteiras determinadas por aquilo a que se chama a sua própria essência⁵⁹, pensava, também, Marcuse em *A Dimensão Estética*.

A arte tem o potencial reconfigurador do espaço partilhado e a quebra das estruturas que exteriormente lhe são outorgadas. Todavia, as intersecções que entrelaçam a arte e a política são inúmeras no panorama artístico da contemporaneidade e o que é ainda mais revelador para uma possível crítica institucional é que estas intersecções não se dão unicamente nos contextos institucionais, mas, sobretudo, em novos núcleos, novas “galerias” que expõem unicamente pelo sentido “puro” da arte e não pelo lucro, transformando a arte em

⁵⁹ “Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para “a revolução”. A literatura pode ser revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma.”; “O facto de uma obra representar verdadeiramente os interesses ou a visão do proletariado ou da burguesia não faz dela uma verdadeira obra de arte.” Marcuse, Herbert, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 14

marchandise. Estes núcleos, existentes por todas as parte do mundo, materializam a ideia de que a arte é externa ao lucro, e sendo uma exteriorização pura do estado psicofísico é, antes de mais, um processo expressivo e comunicativo que pode não estar necessariamente associado à dinâmica do capital como, por exemplo, se vê em diversos contextos institucionais.

A arte ou, por outras palavras, a arte “politizada”, tem criado cisões fortes dentro deste campo e tem-se afastado lentamente dos meios repressivos salvo em exemplos infelizes. Tem-se visto por toda a parte, mesmo que em menoridade, um novo vínculo crítico que permite a consumação dos novos dispositivos de diálogo. Apesar desta tentativa persistente de reconfigurar a realidade dando-lhe moldes utopizantes, o que aconteceu e continua a acontecer na arte vanguardista, seja o dada, o surrealismo ou a Internacional Situacionista, é que têm sido constantemente funcionalizadas para a dinâmica institucional e capitalista.

Provavelmente será interessante recordar as palavras de Brian Holmes no seu artigo integrado num irónico “manifesto” de Serralves datado de 2010 e denominado *Às Artes, Cidadãos!*:

“A pergunta que importa fazer é se as instituições de arte contemporânea podem tornar-se locais eficazes de integração social e não meras exposições de significantes exóticos. Pelo menos três vias oferecem possibilidades reais. A primeira, e ainda a mais comum, é a elaboração pela alta cultura de motivos e práticas culturais baseados no património e na experiência quotidiana de grupos minoritários, que foi exactamente o que a arte modernista fez com os motivos folclóricos no início do século XX. A segunda envolve a colaboração entre artistas e grupos vizinhos em campanhas activistas pela igualdade dos direitos e pela protecção contra a violência e a discriminação – um tipo de trabalho que permite aos grupos minoritários uma participação directa na instituição. Infelizmente isso continua a ser raro na arte contemporânea devido a um preconceito de classe que usa o critério da pureza estética para excluir quase toda a participação local. A terceira possibilidade é apoiar e mostrar práticas vanguardistas de países não ocidentais como modo de explorar a sociedade mundial e encorajar o complexo processo de interpretação transcultural. Todas estas possibilidades desafiam o anterior conceito de instituições artísticas como guardiãs de uma identidade nacional.”⁶⁰

Brian Holmes revelará, quase em tom apologético, um pouco adiante o seguinte:

⁶⁰ Holmes, Brian, “A arte e o cidadão paradoxal” in *Às Artes, Cidadãos!*, Porto, Serralves, 2010-2011, p. 86

“As instituições artísticas, se quiserem sobreviver como algo mais do que laboratórios de *design* corporativo e centros de lazer *pay-per-view*, terão de mostrar a um número maior de pessoas que podem ser espaços sociais de participação no desenvolvimento de alternativas.”⁶¹

Todavia, será que as instituições estão preparadas para tal cisão?

Brian Holmes provavelmente não se apercebeu, mas quase de forma indirecta apresenta uma contradição evidente no decorrer hipotético deste raciocínio.

Não será que criar tal cisão seria criar na verdade uma cisão com as estruturas sociais existentes nas sociedades contemporâneas alicerçadas no lucro e no capital? Haverá interesse da parte dos coleccionadores, dos museus ou mesmo dos estados em criar novas estruturas baseadas na superação da diferença de classes e na luta pela igualdade e liberdade?

A instituição não abrirá as portas a uma outra lógica do que a lógica, para usar as palavras de Brian Holmes, do *pay-per-view*, salvo se a arte continuar a trabalhar no sentido de causar intersecções críticas entre ela mesma e o panorama político e social, o que não acontecerá se a arte continuar a ser criada separada da totalidade da vida, do quotidiano que visa o universal, i.e., dentro do mundo institucional e separado.

Não obstante, a reconfiguração do espaço museológico como espaço de participação e de criação colectiva acarretará consigo enormes consequências. Uma das consequência imediatas será porventura o “fim do museu”. O “fim do museu” será não um fim no sentido estrito da palavra, mas deve ser entendido como começo – esse eterno dialéctico, presente na obra de Hegel. Este “fim” é uma superação daquilo que o museu é nos dias de hoje. A reconfiguração do espaço, por vezes comum, que é o museu e que se tem levado a avante, tal como Holmes frisou nas palavras que acabo de citar, permitirá a superação do espaço comum, transformando o museu em mundo e o mundo em museu. Esta transformação, este movimento dialógico de reconfiguração desse espaço comum, é exemplificado por diversos artistas, um dos quais Hélio Oiticica que explorara diversas transformações possíveis dentro do espaço museológico desde recriações de partilhas sensíveis até transformações do próprio ambiente espacial.⁶² Desta forma, começa a aparecer de

⁶¹ Idem, p. 87

⁶² Em anexo: Figura 1: Helio Oiticica, *Tropicália*, s/d; Figura 2: Helio Oiticica, *Tropicália*, s/d; Figura 3: Helio Oiticica, *Éden*, 1969 (instalação que inclui PN5 Gil e a tenda do Caetano 1969)

maneira mais clara a tese que se tem vindo a defender, i.e., a coincidência ou a intersecção existente entre a arte e a política.

Porventura, será então a altura de perguntar:

Quais são as ligações existentes entre estas duas áreas da experiência humana? O que é isto de arte política ou arte revolucionária? Qual o sentido destas palavras e qual o aspecto fundante desta intersecção? Se na realidade as relações entre estas duas áreas existem, então quais são os frutos que têm amadurecido e quais são as consequências que têm existido na relação mobilizadora (causa-efeito) entre o artista e o espectador? Será esta relação contingente ou necessária? De que forma se pode criar arte revolucionária/política/crítica dentro dos moldes da instituição?

Para que se esclareçam estas questões será fértil analisar algumas das perspectivas de um dos pensadores que mais tem reflectido acerca das intersecções entre a arte e a política. Ocupar-me-ei neste capítulo de algumas das problemáticas subjacentes a esta relação existente no pensamento de Jacques Rancière.

a) *Rancière e a partilha do espaço sensível*

É numa conferência denominada *Os paradoxos da arte política*⁶³ que Jacques Rancière apresenta detalhadamente os pontos incontornáveis da sua lavoura do pensar e da própria configuração, que já é uma reconfiguração, existente na arte, na política e na *estética da arte*, entendendo-se como uma unidade entre estas possibilidades de reestruturação das formas sensíveis do espaço comum.

Rancière apresenta, primeiramente, a situação histórica que levou a arte a uma repolitização das estruturas contemporâneas do viver e que têm sido combatidas pelos artistas dos nossos tempos, com o intuito de demonstrar os paradoxos pressupostos na arte política. Assim, torna-se incontornável pensar a proveniência destas estratégias de repolitização da arte e de desvelar a posição do autor acerca das estratégias e práticas diversas, por vezes contraditórias, que a produção artística levou a cabo contra as formas de dominação social e política. Estas produções artísticas variadas levantam problemas subjacentes a essa politização da arte realizada de forma variada, pois, a partir deste momento, estabelece-se uma unidade num núcleo dicotómico do pensar. Aparecem não na sua aparência, mas no seu fundamento,

⁶³ Rancière, Jacques, *Espectador Emancipado (E.e.)*, José Miranda Justo (Trad.), Lisboa, Orfeu Negro, 2010 pp. 77-122

deste modo, questões relevantes quanto à determinação do terreno destas duas disciplinas, i.e., quanto à determinação do terreno da política e do terreno da arte na sua concretização, no seu fazer. São diversos os críticos que pensam que a arte quando se relaciona com a política ou quando tem como intuito teleológico uma reflexão ou acção política se dissolve na própria política. Não viveremos nós num mundo político-cultural? Um diálogo entre duas formas de fazer levará a uma dissolução dessas mesmas formas? Não será a unidade um modo de conservação e superação da diferença?

Segundo a perspectiva de Jacques Rancière, as estratégias artísticas, no que se refere à sua politização, devem ser repensadas, porque os processos divergentes da produção artística pensam ter como garantido um determinado modelo de eficácia. No entanto, para Rancière não há uma dissolução. O que lhe interessa, no fundo, é a elasticidade que estas duas áreas têm entre si, as suas acções e as reconfigurações que elas protagonizam no real.

Supõe-se que a arte é política porque revela e denuncia as estruturas de dominação presentes na política e, conseqüentemente, nas ligações sociais capitalistas. Re-pensar as estratégias artísticas permite visionar uma nova configuração daquilo que tem sido entendido até hoje, por parte dos artistas contemporâneos, como *modelo de eficácia*, ou seja, uma continuidade eficaz entre causa-efeito, i.e., entre a intenção do artista e a mobilização política do espectador.

“a que modelos de eficácia obedecem as nossas expectativas e os nossos juízos em matéria de política da arte? A que era pertencem afinal estes modelos?”⁶⁴

Segundo Rancière, os modelos de eficácia e as estratégias da arte de hoje foram criticados aquando da contestação do modelo mimético-representativo do século XVIII. No entanto, este modelo ainda permanece como fundamento da produção artística e do juízo estético da nossa contemporaneidade.⁶⁵ Não obstante, mesmo que estes modelos tenham sido criticados, não haverá uma necessidade política e social, um empreendimento irrecusável por parte dos artistas de reutilizar esses mesmos modelos? De que maneira se torna possível continuar a produção artística dentro dos moldes desses mesmos modelos quando a crítica se torna

⁶⁴ Idem, *E.e.*, p.79

⁶⁵ Idem, *Ibidem*

incontornável? Será necessária uma emancipação artística ou espectacular dos modelos subterfugiados na produção ou recepção da obra de arte?

A contestação destes modelos de eficácia surge para Rancière como fruto da mudança de um paradigma inerente à crítica do panorama teatral *à la* Molière, à recusa do modelo mimético e representativo e à revelação da cisão inerente à eficácia desse mesmo modelo na mudança da atitude ética do espectador. Apesar de estes três pontos se poderem revelar divergentes, eles estão ligados entre si e a sua lógica causal está presente como fundamento da nossa maneira de encarar as diversas produções artísticas. Esta tese é relevante no pensamento de Jacques Rancière, porque apresenta a lacuna existente na continuidade entre as produções artísticas e a receptividade dos espectadores que são afectados por essas mesmas formas representativas. Esta lacuna apresenta-se como um forte paradoxo da arte política. No entanto, esta descontinuidade revela-se ao mesmo tempo uma continuidade, porque quando o espectador é afectado por uma performance, ou por qualquer outra produção artística apresentada sensivelmente de uma determinada forma, ele aproxima-se ou distancia-se dessa mesma representação. Todavia, esta ligação do espectador com uma produção artística não significa que o próprio espectador realize aquilo que o artista propõe denunciar. O paradoxo apresenta-se evidente quando se compreende que a denúncia de Rancière aponta para a clivagem que há entre o modelo causa-efeito, i.e., a crença de que uma determinada produção artística mobilizará um espectador contra aquilo que está a ser denunciado. Para este autor, a própria crítica à concepção mimético-moralista do teatro mostra a deficiência quanto à sua eficácia, pois já ninguém, nos dias de hoje, pensa que o teatro é relevante para a educação do espectador. Rousseau, tal como apresenta Rancière, atacou frontalmente a pretensa lição moralista embebida nos textos teatrais e nas representações artísticas da sua altura,⁶⁶ mostrando que há uma rotura entre o modelo representativo, o seu sentido e o seu efeito. Como se pode constatar o aspecto fundamental deste artigo de Rancière, e que já está presente na obra *Lettre à d'Alembert* de Rousseau, passa, sobretudo, por demonstrar o paradoxo da relação ou ausência de relação entre o par causa-efeito da obra apresentada e a possível mobilização ou o impacto que esta tem sobre o espectador.⁶⁷

⁶⁶ Sobretudo relativamente a uma pretensa lição de moral embebida no texto de Molière *O Misanthropo*.

⁶⁷ “(...) a rotura da linha recta suposta pelo modelo representativo entre a *performance* dos corpos teatrais, o seu sentido e o seu efeito.” Rancière, Jacques, *E.e.*, p. 81

No entanto, ao se dialogar seriamente com Jacques Rancière surgem questões de raízes vigorosas:

Assim, sendo que é o espectador quem está inserido num paradigma que considera as produções artísticas meros objectos de contemplação, não será que a problemática da mudança paradigmática devia ser transposta para o próprio espectador? Não será que o espectador ao considerar a arte e a produção artística ela mesma embebida numa cisão entre a vida e a arte, como mero instrumento contemplativo e não mobilizador, permanece num estigma de pura contemplação quando, por vezes, é estimulado simbolicamente por parte do artista a reagir e a mobilizar-se? É a arte que tem de ter como alcance esta possibilidade mobilizadora? Terá a contemplação, forma passiva/activa do ver, uma potência actuante na transformação da realidade que nos envolve? Ou será necessário ao espectador mudar a sua maneira de encarar a obra de arte? Se, pelo contrário, o paradoxo está no próprio artista e na ingenuidade da sua intenção, como será possível uma *política da arte*? Ou, por outro lado, não serão as produções artísticas/culturais separadas da própria vida e simples adornos dos jazigos da cultura para possibilitar a emergência da contemplação efêmera por parte da burguesia? Ou, por fim, não será a própria arte, esse mundo da arte que tanto dá que falar, e os artistas que criam camadas hierárquicas e separadas no seu próprio mundo que não possibilitam a emancipação e superação da arte/cultura?

O problema relativamente ao pressuposto da continuidade sensível das produções artísticas e a receptividade da parte dos espectadores é um problema que Rancière resolve de forma bastante objectiva. Para este autor, o problema não está propriamente na validade moral ou na mensagem política transmitida pela produção artística de forma sensível, mas no próprio dispositivo. O que significa afirmar que o problema está no próprio dispositivo utilizado nas produções artísticas?

A eficácia da arte reflete-se na própria disposição dos corpos, na relação de espaços e tempos singulares que determinam maneiras de ser e de estar em conjunto ou em separado, não numa simples transmissão de mensagens. Para uma exemplificação desta tese veja-se, por exemplo, os trabalhos de Rirkrit Tiravanija onde o artista produz espaços-tempos relacionais, experiências comuns de intersecções dialógicas do espaço-tempo, i.e., formas de estar em conjunto. O que Rirkrit Tiravanija pretende construir, e vemos isso, por exemplo, em *Untitled (Pad*

See-ew)⁶⁸ são modos de inclusão do outro, formas de partilha da vida. A espacialidade e a temporalidade são factores imprescindíveis nessa reconfiguração que a arte opera na construção de novas formas sensíveis de estar. Esta reconfiguração operada pela arte pode ser compreendida de forma simples se pensarmos a concepção situacionista *à la* Guy Debord ou a teoria dos momentos *à la* Henry Lefebvre. Todavia, temo em dizer que esta forma de produção continua a ser fragmentária, pois esta forma de estar em conjunto opera-se num espaço-tempo determinado pelas próprias condições sócio-económicas, o que impede a integração da totalidade de cada indivíduo numa determinada actividade.

Estes conceitos são, segundo a minha leitura, transversais à concepção usada por Rancière para pensar a determinação que a arte opera: novas formas de reconfiguração do sensível, novas situações, novos momentos espaciais e temporais. Não obstante, o “modelo” que continua vigente é o modelo da arte que deve suprimir-se a si mesma, uma anulação da separação entre a vida e a arte: fazer da vida arte e da arte vida, acabando deste modo com a dicotomia existente.

Há também uma dualidade pedagógica importante apresentada por Rancière que se determina como *pedagogia da mediação representativa* e *pedagogia da imediaticidade ética*. Mas esta dualidade encobre uma outra pedagogia, uma outra forma da eficácia da arte denominada por *eficácia estética*, eficácia que surgiu com a ruptura estética. Esta *eficácia estética* é a eficácia que Rancière apresenta no decorrer da sua *escavação* reflexiva acerca da relação entre a política e a arte. É a eficácia da separação, da descontinuidade da própria forma sensível, material, da produção artística e da forma sensível de apreensão por parte do espectador. É uma eficácia da descontinuidade, da distanciação, da cisão e da neutralização das formas sensíveis apresentadas e apropriadas – relação descontínua entre produção artística e espectador. Esta *eficácia estética* abarca uma distância estética, provocando assim uma distanciação entre a intenção do artista e a apropriação de sentido dessa intenção por parte do espectador e apresenta-se como uma *eficácia de suspensão* na relação entre as formas de produção artística (causa) e o efeito por ela determinado. O paradigma da eficácia reverte-se, pois a ruptura estética opera a partir de uma singular forma de eficácia: “a eficácia de uma desconexão, de uma rotura da relação entre as produções das diversas modalidades artísticas de saber-fazer e fins sociais

⁶⁸ Em anexo: Figura 4: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Pad See-ew)*, s/d

definidos, entre formas sensíveis, as significações que nelas podemos ler e os efeitos que podem produzir (...)”⁶⁹, uma eficácia de um dissentimento (dissensus).

Mas qual o papel deste dissentimento e desta ruptura entre a produção artística e o sentido adquirido e apropriado na sua forma sensível por parte do espectador? O que significa a eficácia de um dissentimento?

O dissentimento é um conceito importante na relação entre a política e a arte, porque significa um conflito entre vários regimes de sensorialidade. No fundo pode-se resumir por um choque, um confronto entre dois regimes de sensorialidade. Não é um conflito de ideias ou de sentimentos, mas um cruzamento entre estados sensíveis opostos. Este confronto, o dissentimento, possibilita a relação entre a arte e a política, pois a primeira questão no âmbito político não é relativa a um exercício de poder definido por leis ou instituições, mas, antes de mais, é um exercício de compreensão, de saber a que objectos correspondem essas instituições e essas leis, i.e., um exercício de reconfiguração e de organização de objectos comuns. A política assegura o rompimento de uma evidência sensível, de uma ordem natural que pretende ordenar os indivíduos e comandá-los. A política rompe com a ordem da polícia que pretende inventar uma ordem natural sensível de relações de poder, i.e., a polícia, entendendo este conceito em sentido estrito, significa uma imposição de inactividade hierárquica de relações de poder. Rancière explica claramente este conceito de política na sua obra denominada *Nas Margens do político*.

“O político é o encontro de dois processos heterogêneos. O primeiro é o do governo. Ele assenta na distribuição hierárquica dos lugares e das funções e consiste em organizar a reunião dos homens em comunidade e o seu consentimento. Darei a este processo o nome de polícia. O segundo é o da igualdade. Ele consiste no jogo das práticas guiadas pela pressuposição da igualdade de qualquer um com qualquer outro e pela preocupação de verificá-la. O nome mais apropriado para designar este jogo é o de emancipação.”⁷⁰

A política para Rancière não é então um exercício de poder, mas algo de mais específico. A política convoca um sujeito que lhe é próprio, convoca uma posição em que as condições de possibilidade são e devem ser questionadas. Ela é para Rancière uma forma dissensual do agir humano, i.e., cria cisões nas regras que estão inseridas

⁶⁹ Rancière, Jacques, *E.e.*, p. 89

⁷⁰ Idem, *Nas Margens do político*, Vanessa Brito, João Pedro Cachopo (Trad.), Lisboa, KKYM, 2014, p. 69

nas comunidades humanas, rompendo com “a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um ou outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer.”⁷¹ Ao contrário da política, esta lógica de manter os corpos nos seus lugares dentro de uma certa determinação de distribuição do ser, do ver e do dizer liga-se a uma lógica inserida no conceito de polícia. Este abandona a ideia clássica do ser político como ser-em-comum e para tal apresenta o conceito de polícia e distingue-o de política. A política apresenta-se como um lugar de confronto entre as estruturas que fundam o político e a polícia. Diferentemente de Joseph Jacotot⁷² onde só é possível a emancipação intelectual dos indivíduos, i.e., por outras palavras, onde a polícia nega a igualdade, para Jacques Rancière a polícia não nega simplesmente a igualdade, mas causa dano à igualdade. Esta reflexão é importante, pois neste seguimento Rancière estabelece um diálogo que pode ser útil entre a polícia, a política e a emancipação. Ao estabelecer uma relação de identidade entre emancipação e a política, o termo o político será o ponto de intersecção entre a política e a polícia.

Apesar deste caminho penoso que parece que estou a traçar com Rancière, aparece agora evidente nas palavras do próprio a conclusão a que se chega com esta reflexão:

“Disto decorre uma consequência importante: a política não é a actualização do princípio, da lei, ou do “próprio” de uma comunidade. A política não tem *arkhé*. Ela é, em sentido estrito, anárquica. É o que indica a própria noção de *democracia*. Como Platão sublinhou, a democracia não tem *arkhé*, não tem medida. A singularidade do acto do *démos*, um *kratêin* (governo) em vez de um *arkhêin* (andar, ordenar), é o testemunho de uma desordem ou de uma má contagem originária.”⁷³

Portanto, torna-se perceptível que a política não passa na sua compreensão mais profunda por um exercício de poder. Ao passo que a polícia é um modo de agir específico de um sujeito que depende de uma racionalidade própria, a política é

⁷¹ Idem, *E.e.*, p. 90

⁷² Rancière tem um estudo interessante sobre Jacotot acerca da lição do mestre ignorante e a sua relação com a igualdade das inteligências. Este texto foi importante para trazer à luz alguns pensamentos rapidamente esquecidos deste pedagogo francês do século XVIII que criou um método de aprendizagem universal de emancipação das inteligências Ver: Rancière, Jacques, *Le maître ignorant – Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2013

⁷³ Idem, *Margens do Político*, pp. 69/70

pensada pelo sujeito político e o essencial desse trabalho para Rancière é a configuração do espaço em que ela própria opera. A “essência” da política torna-se a manifestação de um dissenso, a presença de dois mundos heterogêneos num só mundo também ele heterógeno mas ontologicamente idêntico, inventando uma forma de agir em comum e reconstruindo o espaço comum.

O que significará dizer que a política é uma manifestação de um dissenso? Aqui interessa-me o conceito de dissenso, pois é um dos pontos fundamentais existentes nas intersecções ranciereanas entre arte e política.

Para Rancière dizer que a política é um dissenso, é dizer que a política é uma manifestação, um afastamento do sensível ao seu próprio campo. Ao contrário da polícia que nos diz que não há nada para se ver num determinado local de manifestação, a política dá a ver algo que não tinha até então sido visto, intersectando e confrontando dois mundos sensíveis diametralmente opostos. Daí que não seja possível a diluição de um mundo sobre outro, pois esta relação estabelece-se como um confronto que pretende construir um mundo paradoxal, heterológico, que junta dois mundos distintos e separados.

“Uma manifestação é política não porque decorre em tal lugar ou porque tem tal objecto, mas porque a sua forma é a de um confronto entre duas partilhas do sensível. Um sujeito político não é um grupo de interesses ou de ideias. É o operador de um dispositivo particular de subjectivação do litígio através do qual a política existe.”⁷⁴

Não é a espacialidade que determina a manifestação política, mas é o confronto entre subjectividades, entre mundos sensíveis opostos, que permite com que se origine a manifestação política, e estes modos de subjectivação dissensuais são a “essência” da política.

Esta visão vai de encontro com a visão de Foucault acerca da crítica que este faz à lógica dialéctica. Enquanto a lógica dialéctica faz movimentar termos contraditórios no elemento do homogêneo, operando, por assim dizer, a partir de uma homogeneização do contraditório, a lógica da estratégia pretende determinar as conexões possíveis entre diversos aspectos discordantes e que se mantêm discordantes, resultando, deste modo, numa lógica da conexão do heterogêneo.

⁷⁴ Idem, *Margens do Político*, p. 149

O conceito de dissensus ganha, assim, uma outra moldura, uma moldura talhada de forma mais minuciosa, e faz o cruzamento entre a experiência estética e a política em oposição à adaptação mimética, representacional, e à ética das produções artísticas. Assim como a política, as produções artísticas também se enquadram numa espacio-temporalidade neutralizada que se oferecem a uma contemplação separada e neutralizada.

A tese principal estabelecida entre a arte e a política é a de que elas estão ligadas e relacionadas como formas de dissentimento, como formas de reconfiguração do sensível na experiência comum. Deste modo, não é uma pintura ou uma produção artística revolucionária que forma um corpo revolucionário, mas é a possibilidade destas reproduções artísticas serem vistas no espaço dedicado a elas, num espaço neutralizado, um espaço de partilha temporal. Este dissentimento reconfigura e dá a ver novas formas de considerar o possível redefinindo o que é visível, uma reconfiguração que faz parte da *política da arte* e que precede a política dos próprios artistas, mas que, para Rancière, não tem qualquer contributo eficaz da arte para a acção política.

Desta forma, a *política do estético* tem um efeito de estruturação da experiência sensível da arte na política. O domínio da arte é definido por formas de experiências próprias, separadas das outras formas de relação com a experiência sensível e constituídas num espaço-tempo determinado que não depende das intenções e do domínio do artista. Apesar da ausência de posse pela parte do artista destes mecanismos exteriores, não poderá o artista romper com esta exterioridade que aparentemente não lhe pertence?

Os artistas trabalham num campo ficcional, permitindo-lhes reconfigurar as formas de apresentação sensível e as formas de enunciação. É relevante dar a entender o significado de ficção para Rancière, porque este termo não é usado de forma comum. A ficção não é uma criação de um mundo distinto do mundo real, de um mundo imaginário. A ficção é o próprio trabalho do artista que reconfigura as coordenadas e estruturas daquilo que é ou não é representável, daquilo que é dizível e que altera a percepção dos acontecimentos sensíveis, as formas da experiência estética que estrutura os dissentimentos e possibilitando novas formas de enunciação subjectiva.

A política da arte entrelaça três lógicas que tenho vindo a desocultar no diálogo que apresento com Jacques Rancière. Essas três lógicas de eficácia ligam-se

entre si, mesmo que contraditoriamente. Em primeiro lugar, aparece, como apresentei no início desta reflexão acerca de Rancière, a *lógica representativa*, a lógica das formas da experiência sensível que pretende produzir efeitos por meio das representações sensíveis. A segunda lógica é definida como uma *lógica estética*, uma lógica do trabalho ficcional que produz os seus efeitos através da suspensão dos seus fins e, por último e terceiro lugar, a *lógica ética* que apresenta a identificação entre as formas de arte e as formas políticas, uma lógica que abarca, tal como Rancière frisa, as estratégias metapolíticas que dão à arte a relação entre o seu trabalho e o trabalho da criação política e que tentam assegurar o par causa-efeito entre a relação representativa e a mobilização ética. É um choque que tenciona estabelecer uma unidade entre a separação estética e a continuidade ética. A problemática inerente a esta questão é desvelada pela relação entre a causa e o efeito. Nada garante que este confronto possa mobilizar um determinado indivíduo a tomar uma decisão para mudar a realidade. Todavia, existirá uma forma de estabelecer uma relação necessária entre a experiência estética e uma acção política mobilizadora? Ou, pelo contrário, não há necessidade definitiva nesta relação? Se não há, qual a tarefa da arte crítica no mundo?

Para Rancière a arte não pode assegurar esta ligação entre a causalidade representativa e o efeito, ético, mobilizador por ela proposto. Não há uma transmissão calculável e necessária, pois a estrutura move-se numa condicionalidade contingente que não controla o efeito que pretende conduzir. Não há uma continuidade entre o espectáculo e uma compreensão do mundo e de uma hipotética compreensão do mundo para uma mudança do próprio mundo. O processo é de passagem entre um mundo sensível para outro mundo sensível, como forma de contribuição para uma possível, mas não necessária, criação de novas experiências do sensível, daquilo que é perceptível e pensável. Não há necessariamente, em última análise, uma continuidade entre um plano ontológico e um plano epistemológico. A continuidade estabelece-se no devir do mesmo plano do ser, do sensível. Mas se esta ligação, esta continuidade que ao mesmo tempo se apresenta como descontinuidade entre a arte e a política, perder o seu elo, ou seja, o dissentimento, o que lhe sucede dentro do horizonte contemporâneo do consenso (consensus)? De que modo se pode libertar esta arte crítica da meada em que se enreda? Será que a denúncia do domínio da mercadoria *à la* Guy Debord desperta atenções até então encobertas pela terra da própria dominação mercantil?

Na interpretação de Jacques Rancière, a arte crítica tende a girar sobre si mesma, porque já não realiza um confronto entre estados sensíveis opostos, pois cai vertiginosamente na sua própria indecidibilidade (indécidabilité).

O artista ao pretender denunciar o mecanismo de dominação mercantil, ao tentar subverter a máquina que automatiza o dispositivo do capital, cai sobre esse mesmo dispositivo e não rompe com ele, ao contrário, cai na indecidibilidade, no paradoxo da “revolução – contra revolução”, auto-anulando-se. Se esta é a realidade presente no combate que resulta numa estaziação do próprio combatente, de que modo pode a arte crítica fugir ao seu fim? Existirá realmente um fim?

Nesta conferência, Rancière apresenta as duas possibilidades patentes para a superação deste paradoxo:

A primeira opção apresentada pelo autor, e explorada, sobretudo, no texto *Malaise de l'esthétique*⁷⁵ e no *Destin des images*⁷⁶, pretende diminuir a carga política sobre a produção artística.

A segunda pretende, ao inverter o eixo do processo, propor uma ligação directa da arte com as relações sociais, mas este movimento entre o devir-acção e o devir-ligação só tem a sua eficácia se for visto. Há um movimento de entrada e de saída contínua da arte em direcção às relações sociais e que lhe outorga uma eficácia simbólica, pois esta saída da arte do próprio mundo da arte só faz sentido quando a arte volta ao seu lugar enquanto arte, quando se manifesta no espaço neutralizado. Este movimento só estará completo quando existir este devir: a acção do artista fora do mundo da arte, a realização do dispositivo de representação e a sua apresentação no espaço neutro. Mas de que forma é que sem a existência deste movimento, a arte, na sua primeira saída para fora do espaço que lhe pertence, não faz sentido enquanto arte crítica, enquanto arte da vida e vida da arte? Não será que a sua acção fora do espaço dedicado à arte não é já uma acção artística verdadeira, mesmo que não apresentada dentro dos moldes do mundo da arte, dentro dos espaços dedicados à arte?

Esta tese, que entra em confronto com o pensamento de Rancière, parece ganhar o seu sentido quando já não se pensa a arte como elemento exterior à própria vida, mas como algo diferente, como algo inerente a ela, como algo que está e não está constantemente no seu agir, como uma totalidade que é sempre parcialidade

⁷⁵ Rancière, Jacques, *Malaise de l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

⁷⁶ Rancière, Jacques, *Destin des images*, La Fabrique, 2003

dentro de círculos e camadas dependentes, entre o mundo-museu, a vida e a arte-artista-espectador. Não parece que o fundamento da própria arte seja, somente, dar a ver a obra realizada pelo artista, o ex-pôr. Mas a acção que está a ser protagonizada pelo artista-sujeito, o empenho, o tempo que este dedica a transformar a matéria do mundo que o envolve, também é arte, é vida; e é uma arte crítica quando entra em confronto, em dissentimento com as diferentes formas sensíveis apresentadas – a recriação da própria vida. Antes da ex-posição há uma posição e mesmo que ela não tenha uma ex-posição, ela não deixa de ser uma posição. Esta posição é um processo criativo, um confronto com a própria matéria, com a estrutura social e produtiva dos comportamentos intersubjectivos, gerando relações com o mundo que envolve o criador. Bourriaud, também, num outro contexto evidência a importância desta posição, afirmando que “Não que a tarefa dos artistas seja denunciar, militar, ou reivindicar: toda a arte é engajada, qualquer que seja sua natureza ou finalidade.” ⁷⁷

A ex-posição é só o retrato de uma posição que já se realizou, uma concretização relacional com o mundo, mas que não perde totalmente o seu sentido se não for vista no museu ou em qualquer espaço neutralizado dedicado a essa mesma obra, pois o artista durante o seu processo criativo já realizou, aceitando ou negando as estruturas do mundo social e económico que o envolve, intersecções posicionais com esse mesmo mundo, escolhendo ou criando o material com que decide trabalhar. O artista posiciona-se sempre relativamente ao universo económico e político que o circunda. A posição já contém sentido, a unidade que se pode estabelecer entre os indivíduos, o confronto, a possibilidade de abertura ainda mais primordial de novas formas de ver, de dizer e de fazer no aí, podendo protagonizar uma mobilização directa de um espectador que ao mesmo tempo já não é espectador, pois transforma-se, também, na própria posição, no artista.

Contudo, para Rancière há um risco de eficácia espectacular na produção artística dos dias de hoje, pois a monumentalização dos próprios dispositivos artísticos do mundo da técnica e do domínio mercantil dentro dos museus imita o seu próprio efeito, correndo o risco de perder essa mesma eficácia. O artista tende a sair dos espaços dedicados à arte, ao encerramento protagonizado no museu para uma realidade fora desses espaços. Mas para este autor esta saída não é, em última análise, uma saída, porque não existe um mundo real, um mundo fora da arte. Não existe uma

⁷⁷ Bourriaud, , Nicolas, *Estética Relacional*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 109

realidade em si, pois este real é um tecido da própria ficção, da criação, da construção do dizer, do ver e do fazer. O que há são formas sensíveis comuns que se encontram e se distanciam da *política do estético*.

Em Rancière, as práticas da arte contribuem para desvelar novas configurações do visível, do dizível e do fazível, abrindo assim a porta para possíveis formas de dissentimento e que redefinem constantemente a *política da arte*, mas onde a própria estetização só faz sentido quando esse território intelectual e banalizado é elevado a uma potencialidade da partilha sensível. Todavia, ao contrário do que Rancière afirma, esta partilha sensível só se dá, já não num espaço neutralizado, mas na própria configuração do sensível, da partilha fora do museu.

Através da exemplificação das obras artísticas de Pedro Costa⁷⁸ e Anri Sala⁷⁹, Rancière apresenta claramente a tese principal desta sua reflexão.

Há uma cisão necessária que a arte crítica protagoniza. As diferentes formas artísticas e as suas produções tendem a contribuir para possíveis passagens políticas, mas que são passagens não asseguradas. A arte crítica tem de criar esta distanciação que não é assegurada nem garantida, pois comporta sempre algo de indecível. Há que pensar esse indecível para produzir obra com ele, diz-nos o autor.⁸⁰

Não há modelos a seguir para a criação da arte crítica, mas Rancière apresenta como necessário pensar-se o próprio indecível e dá-nos duas maneiras de pensar esta problemática em unidade com a produção da obra crítica: uma maneira que considera um estado do indecível do mundo em que os opostos se unem, abrindo a possibilidade para novas formas de criação e a outra maneira onde reconhece no indecível a complexidade e o entrelaçamento de diversas políticas, usando esta diversidade para alcançar o equilíbrio dos possíveis.

Em tom conclusivo é relevante a articulação que Sven Lutticken fez no seu artigo sobre o conceito de autonomia na arte, afirmando que, por outras palavras, Rancière cai ele próprio no indecível e no paradoxo, pois ao evidenciar afirmações generalistas acerca do regime estético da arte, conclui que a arte estética ao fazer “uma certa promessa política não é capaz de a cumprir e prospera nessa ambiguidade” e “aqueles que querem isolá-la da política estão de certo modo a desviar-se do assunto”, ou “os que querem cumprir a sua promessa política estão condenados a uma

⁷⁸ Anexo: Figura 5, Excerto de filme de Pedro Costa – *Casa de Lava*, 1994

⁷⁹ Anexo: Figura 6, Anri Sala, *Dammi i colori*, 2004

⁸⁰ Rancière, Jacques, *E.e.*, p. 122

certa melancolia”, caindo, deste modo, nas palavras de Lutticken, “num truísmo”, “numa irrelevância”.⁸¹

Na verdade, segundo a minha leitura, há uma necessidade da arte crítica suspender a acção puramente contemplativa pela acção directa, porque “se o artista pôde passar, no decurso dum lento processo, do estado de truão – que gentilmente mobilava alguns ócios – ao estado da ambição profética, que levanta questões e pretende propor um sentido para a vida, é porque, cada vez mais, a questão do emprego da vida se põe efectivamente na margem da crescente liberdade já alcançada pela nossa apropriação da natureza.”⁸²

A arte puramente contemplativa de fundamento burguês pretende igualar a zero o seu domínio de acção sobre o real, conservando-a numa lata bem decorada.

Ainda assim, para Rancière uma produção artística continua a ser uma produção artística que não tem necessariamente uma repercussão na acção política. A arte crítica abre passagens para novas configurações de subjectivação política, novas formas de pensar, de ver, de fazer e de reconstruir a realidade, mas não quer dizer que exista uma continuidade subjacente entre a produção artística ela mesma e uma mobilização política da parte do espectador.

Provavelmente, a arte crítica ainda não chegou ao seu cume, ainda não alcançou o seu objectivo fundamental que é o da mobilização, o da acção directa e já não a pura contemplação representativa e mimética das formas sensíveis que configuram e reconfiguram o próprio mundo, sobretudo, a eliminação da própria arte e a superação ainda existente entre o artista e o espectador. Não sei se a produção artística deve pensar somente esse indecível, mas é certo que deve agir e produzir as obras que achar necessárias consoante a sua vontade, construir na própria vida novas formas de arte, novas formas de vida, alicerçando a própria realidade e as relações sociais que dela provêm e eliminando, de forma cada vez mais radical, as separações que a sociedade impõe entre a cultura e a vida.

No fundo, não há um fosso tão abissal entre o artista, o espectador, a própria arte e a vida. Não é também o museu que deve estabelecer essa unidade. Aliás, ele

⁸¹ Lutticken, Sven, “Actuar nas fronteiras Omnipresentes da autonomia” in *Às Artes, Cidadãos!*, V. I, Porto, Serralves, 2010-2011, pp. 129/130

⁸² AA.VV., “Sentido do depercimento da arte” in *Internacional Situacionista – Antologia*, Júlio Henriques (Trad.), Lisboa, Antígona, 1997, pp. 37/38; AA.VV. “Le sens du deperissement de l’art” Boletín Internacional Situacionniste, Paris, Nº3, Dezembro de 1951, p.4

tem possibilitado a separação. A arte tem de ser trabalhada na sua plasticidade comum, na sua configuração individual e colectiva, no diálogo entre o produtor e o receptor. O receptor também é, em certa medida, um produtor. O indecível é um momento do decível e este momento não pertence somente ao artista, é, sim, um momento transversal que nas suas rédeas captura tanto o artista como o espectador, os indivíduos, as pessoas vivas e presentes.

Também para Thomas Hirschhorn a arte é uma ferramenta que possibilita conhecer o mundo. Apesar de não estar preocupado com a funcionalidade da obra, Hirschhorn num artigo denominado “Sou artista”⁸³ apresenta a obra de arte dentro de um contexto de utopia e liberdade que resiste e deve ser preservada do capitalismo. É um combate que pretende fazer de forma a que a arte não se torne um adereço de moda ou se dilua no sistema do capital seguindo as suas dinâmicas.

A obra de arte, tal como apresentei no diálogo tido com Rancière, e que por vezes não vai de encontro com os pensamentos do autor, cria cisões e reconfigurações no espaço sensível comum. Não se faz arte pela arte. A arte não deve cair numa autonomia que se justifique a si mesma, mas ela é um meio, uma ferramenta de trabalho para algo diferente do que ela aparentemente é.

Thomas Hirschhorn refere-se a Beuys numa carta com o nome de “Gosto muito de Joseph Beuys”⁸⁴ onde Hirschhorn apresenta de forma clara aquilo que tenho referido e que tem sido a minha tese central, afirmando que o núcleo da obra de Beuys é fundamentalmente o facto de mudar as coisas na prática, i.e., a arte já não tem como intuito uma representação bela ou a apresentação de uma teoria da estética, mas ela apresenta-se como uma ferramenta mobilizadora do espaço comum e partilhado. É nesta dinâmica da práxis que Beuys aparece como representante da arte que muda o homem, da passagem entre um pensamento social a uma prática estética, uma arte que muda, tal como diz Hirschhorn, “tudo na prática, torna tudo diferente no dia-a-dia, e para mim a grande arte é a que consegue isso. E não a arte pela arte, de novo em voga neste fim de século, ou a arte para melhorar ou suportar o quotidiano. É a arte que muda o homem.”⁸⁵

⁸³ Hirschhorn, Thomas, “Sou um artista” in *Textos; Projectos; Cartas; Anschool II*, Sofia Gomes (Trad.), Porto, Museus Serralves, 4 Novembro 2005 – Janeiro 2006

⁸⁴ Idem, “Gosto muito de Joseph Beuys” in *Textos; Projectos; Cartas; Anschool II*, Sofia Gomes (Trad.), Porto, Museus Serralves, 4 Novembro 2005 – Janeiro 2006

⁸⁵ Idem, *Ibidem*

Para Beuys a criatividade e a liberdade, enquanto ferramenta de autodeterminação, são as condicionantes necessárias para revolucionar a época em que vivemos. Beuys, tal como frisou RoseLee Goldberg, “acreditava na possibilidade de a arte transformar efectivamente a vida quotidiana das pessoas”⁸⁶, porque revolucionando o pensamento, a revolução ocorrerá necessariamente nas subjectividades humanas, sendo este o primeiro passo para a transformação do mundo em que vivemos. Mudando-se as subjectividades, revoluciona-se uma época, diria por outras palavras Beuys.⁸⁷ É através da acção prática de intercomunicação que Beuys efectivamente acha o núcleo da sua acção.

A comunicação intersubjectiva ganha assim uma base importante no seu processo artístico, pois é a partir daqui que Beuys se dedica durante mais de uma quinzena de anos à causa denominada *Defense of Nature*, promovendo também diversas conferências dentro da alternativa FIU (*Free International University*)⁸⁸, demonstrando a possibilidade da existência de alternativas aos sistemas económicos vigentes. Para Beuys, o sistema económico capitalista alicerça-se em três aspectos fundamentais: no proveito (profit), na propriedade (ownership) e na dependência de salário (dependence of wage). A FIU, porque vê em cada ser humano um ser criativo, pretendia criar alternativas aos três princípios acima expostos.

A FIU pretendia ser uma rede que ligaria as várias alternativas existentes ao sistema capitalista, acente, sobretudo, na liberdade criativa, na educação livre, na necessidade de nos libertarmos da ideologia, dos prejuízos do trabalho humano e, sobretudo, na compreensão de que nós não temos o conhecimento da totalidade, mas existe apenas a vontade de reunir e estimular.

A acção é, assim, uma forma de interacção directa que a arte tem e que provoca uma mudança social que a envolve. A linguagem revela-se como uma forma primeira de escultura, uma “resistência ao decapante social e espiritual do silêncio”; “(...) obra falante insurreccional, contra a dominação de um discurso meta-estável, borbotado pela era do capitalismo ultra-liberal, estabilizado pelo efeito de *looping* da

⁸⁶ Goldberg, RoseLee, *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p.186

⁸⁷ Aqui surge um paralelismo interessante com uma passagem da obra *A Dimensão Estética* de Marcuse, quando o autor afirma que “a espontaneidade só pode fazer avançar o movimento de libertação como espontaneidade mediatizada, isto é, resultante da transformação da consciência (...)”, Marcuse, Herbert, *A Dimensão Estética*, p. 59

⁸⁸ Em anexo: Figura 7: Joseph Beuys, *Cada pessoa é um artista* – performance – 1978; Figura 8: Joseph Beuys, *Caixa de Vinho FIU mais garrafa*, 1980

indústria cultural e dos *media*, e imunizado pelo silêncio político do indivíduo da sociedade de consumo.”⁸⁹

O intuito basilar e de fundamento revolucionário apresenta-se através desta primeira forma de escultura e desenvolvido a partir de um alargamento do conceito de arte, ou seja, um conceito que não se faça absorver pela *real politik*, mas que se direcione “por princípio à criatividade de cada um (...)”⁹⁰. Baseando-se no princípio de autodeterminação e criatividade, Beuys vê na arte a “única força revolucionária”⁹¹, o único meio possível para o desenvolvimento do ser humano, pois “todo o conhecimento humano procede da arte”.⁹²

Em última análise, parte de um princípio em certo sentido marxista, como o próprio salienta, pois entende que o ser humano como sujeito activo é um ser criador, um ser que faz a história. É uma criatura criativa que se autodetermina e aí encontra “o meio de produção que actua na história e cria o futuro.”⁹³

Para Marcuse, por exemplo, a arte pode ser revolucionária se representar uma mudança de paradigma, uma mudança assente no estilo e na técnica. Não obstante, a arte revolucionária para Marcuse não é revolucionária por ser direccionada para um estrato social menos favorecido, mas, se para este faz sentido falar de obra de arte revolucionária, é relativamente à própria obra que torna a forma em conteúdo. O carácter político da obra de arte é inerente à sua estrutura estética, pois a sua relação com a prática é indirecta. Marcuse considera também que a arte é autónoma das relações sociais, pois estas são denunciadas mas ao mesmo tempo transcendidas pela arte. A estrutura estética estabelece-se como uma nova realidade e é esta autonomia que a arte revela que faz com que ela tenha uma força crítica. A veracidade da obra de arte não é unicamente verificada relativamente ao seu conteúdo ou à sua forma, mas no conteúdo realizado na sua forma. Este modo de pensar a arte, caro também a Adorno, foi predominante, mas vê-se, como se tem analisado, uma nova forma de se pensar a arte que tem as suas raízes em diversos grupos culturais dos anos 60 e que em moldes muito diversos é concebida e apropriada no pensamento de Rancière e de

⁸⁹ Do Carmo Gomes, Júlio, “Beuys, Homem-Arena” in *Cada Homem um Artista*, p. 19/21

⁹⁰ Beuys, Joseph, *Cada Homem um Artista*, p. 145

⁹¹ Idem, p.166

⁹² Idem, p. 119

⁹³ Idem, p. 105

Bourriaud. Para o primeiro, entendida como partilha do sensível; para o segundo sob o termo de estética relacional.

Todavia, deixemos um pouco Jacques Rancière e dialoguemos com Bourriaud para que se compreenda de que maneira a arte contemporânea e a teoria de estética relacional demonstram uma via complementar de reflexão acerca das intersecções existentes entre a arte e a política.

b) A arte como espaço de relacionalidade e de experimentação

Para Bourriaud a estética relacional não pretende ser uma teoria da arte, mas sim uma teoria da forma. A forma significa uma unidade que apresenta as características de um determinado mundo.⁹⁴ A arte não é a representação dessa forma por excelência, mas apenas um subconjunto das formas existentes. Para Bourriaud a obra de arte inventa relações entre sujeitos, propostas para habitar um espaço comum. A arte entendida neste sentido torna-se um lugar de sociabilidade e concentrada em criar modos diversos de convívio, sendo um lugar de intersecções e interstícios sociais. Todavia tem a arte um papel de inventor e inventário de realidades e formas de sociabilidade ou criará ela também novas formas concretas de vida? Será possível ainda serem geradas relações com o mundo?

Para Bourriaud, a arte de hoje aparece como um campo de experimentações sociais, “um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos.”⁹⁵, sendo a prática artística uma relação com o outro e com o mundo, formando deste modo um mundo relacional, actualizando de certa maneira alguns pensamentos que estão na base teórica da Internacional Situacionista, e encarando a arte não como uma forma de vida abstracta à espera de se realizar na vida quotidiana, mas como uma forma concreta que se realiza na própria vida.

Os modelos românticos são insuficientes para se compreender a arte moderna porque a arte já não cria uma representação, uma imagem acerca de uma interpretação da realidade. A partir de Duchamp, a intenção do artista fundamenta a criação da obra de arte, fazendo com que um objecto já presente no mundo se torne uma obra, pois este “modela”, de acordo com sua interpretação/intenção, o próprio

⁹⁴ “O que chamamos *forma*? Uma unidade coerente, uma estrutura (*Entidade autónoma de dependências internas*) que apresentam as características de um mundo: A obra de arte não detem o monopólio da forma; Ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes.” Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, p.26

⁹⁵ Idem, *Estética Relacional*, p.13

objecto através da sua visão do mundo. Sucedeu um desvio na criação da obra, na interpretação da obra. A partir de agora só entendendo a arte como forma que reconfigura a realidade e que cria modos de vida é que se poderá compreender o carácter emancipatório inerente à arte que analisaremos mais tarde.

A arte neste sentido pode ser definida como um objecto relacional, ela não é apenas autoreferencial,⁹⁶ é um objecto que cria relações objectivas entre posições como diria Pierre Bourdieu, mas não somente. Apesar de parecer uma novidade a existência de relações entre a arte e a vida nos modos de criação artística moderna, “a história de arte pode ser lida como a história dos sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acento com práticas determinadas por sua própria evolução interna: é a história da produção das relações com o mundo, intermediadas por uma classe de objectos específicos. Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações existentes entre humanidades e divindade, a seguir entre humanidades e objecto, a prática artística agora concentra-se na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo de 1990.”⁹⁷

Tiravanija cria uma espécie de refeitório; um determinado grupo de artistas cria um projecto intitulado *Eu e Nós* que consistia em construir um espaço “totalmente inútil, frágil e improdutivo” para a meditação solitária; René Francisco utiliza dinheiro de fundações artísticas para a realização de um levantamento de dados acerca das condições de vida de um bairro social desfavorecido e, posteriormente, reconstrói a casa de uma das famílias do mesmo bairro. Estes projectos pretendem construir relações inter-subjectivas e já não relações com uma determinada imagem, pois entendida como representação e aparência da realidade viva a imagem morre, dando lugar ao próprio mundo.

Todavia, esta lógica da criação de sociabilidade não estará também inserida num contexto de separação? Quem tem acesso aos museus? Quais são os indivíduos

⁹⁶ Um dos artistas que tentou evidenciar esta questão de forma premente foi Bernar Venet que em 1969 com o seu trabalho *Relativity Track* convidara especialistas em áreas diversas do pensamento humano propondo-lhes que apresentassem uma comunicação sobre física ou matemática a uma grupo de pessoas interessadas nas artes. *Relativity Tracks* consistia exactamente numa apresentação de quatro palestras simultâneas, três proferidas por físicos sobre o conceito de relatividade e uma proferida por um médico sobre a laringe.

⁹⁷ Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, pp.39/40

que têm tempo nas suas vida para se dedicarem a actividades para além da sob(re)vida⁹⁸?

A especificidade da arte contemporânea é a superação da imagem pela construção de situações específicas que dão a ver novos modos de reatualizar a realidade ou novos caminhos para construir uma nova realidade. Isto é possível, sobretudo, pela oportunidade que a arte de Duchamp permitiu nas relações entre o artista, a obra e o espectador, fundamentada na coeficiência da arte e abrindo as portas a um espaço de reflexividade praticamente inexistente até então. Isto possibilita a existência de uma participação activa da parte dos espectadores tão dinamizada, por exemplo, pelos *happenings*. A especificidade inerente à arte contemporânea, como alguns gostam de frisar, pode-se equiparar à prática do *happening*.

O *happening* começou a ser relatado pela imprensa nova-iorquina na Primavera de 1962. Todavia, foi no Outono de 1959 que foi apresentada a obra *18 happenings in 6 parts*,⁹⁹ de Kaprow na Reuben Gallery em Nova Iorque. Esta foi a primeira oportunidade para um público mais vasto ter acesso a estes eventos que até então tinham sido apresentados a pequenos círculos de amigos. O termo *happening* nada significava de particular, apenas se pretendia que significasse algo de espontâneo, apesar da peça ter sido ensaiada por mais de duas semanas e apesar de todos os performers saberem de memória todas as relações espaço-tempo indicadas e desenhadas pormenorizadamente por Kaprow. Como afirmou RoseLee, “A aparente falta de sentido de *18 happenings* refletiu-se em muitas outras performances da

⁹⁸ So(bre)vida do francês: survie. Termo usado por Raoul Vaneigem na sua obra *A arte de viver para a geração nova*. O autor faz a oposição entre os conceitos de vida e de so(bre)vida, i.e., vie e survie. Uso so(bre)vida de acordo com a advertência do tradutor da edição portuguesa que explica: “A tradução portuguesa, que em alguns casos conservámos, deveria ser *sobrevivência*, sendo o conceito relativo às condições materiais de conservação da vida (sem ter em conta a “qualidade da vida” conservada). Mas, a traduzirmos por essa forma perder-se-ia a constante oposição no texto do autor, essencial para a compreensão da obra, entre os conceitos de *vida* e *sobrevivência* (VIE/SURVIE), tendo o primeiro uma exclusiva conotação “qualitativa” face à conotação “quantitativa” do segundo. Adoptámos, então, o binómio VIDA/SOB(RE)VIDA. Pelo elemento *sobre* -, quisemos manter um nexo semântico com o português dicionarizado *sobrevivência*. Realçando, pelo parêntesis, o elemento *sob*- (sub, debaixo, inferior), quisemos retirar ao elemento *sobre* o carácter qualitativo que por vezes lateralmente adquire em português, o sentido positivo de valorização. Assim, *sob(re)vida* = *subvida*.” Marques, José Carlos, “Advertência do tradutor” in Vaneigem, Raoul, *Arte de viver para a geração nova (Avgn)*, José Carlos Marques (Trad.), Lisboa, Letra Livre, 2014

⁹⁹ Anexo: Figura 9 e 10: Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, Ruben Gallery, Nova Iorque, 1959

época”,¹⁰⁰ sendo esta a primeira obra inaugural que despultou o mecanismo para o início do desenvolvimento da nova performance: o happening.

Por um lado, esta prática com uma potencialidade de criação de cisões e situações dissolve-se, salvo algumas excepções, e dá lugar a uma improvisação de gestos de feições dadaístas, onde reinam pedaços do velho espectáculo artístico reunidos numa vala comum. O *happening* constitui quando praticado no isolamento “a tentativa de construções duma situação *com base na miséria* (miséria material, miséria dos encontros, miséria herdada do espectáculo artístico, miséria da filosofia exacta que muito tem de “ideologizar” a realidade destes momentos)”.¹⁰¹ Isto quer dizer que a base de uma construção de situações, própria ao *happening*, não se pode constituir por pessoas que se resignam a uma passividade política e à ausência de criatividade artística. O que se critica não é o *happening* como expressão criativa, mas a forma como este se insere numa lógica de separação. Por outro lado, muitos dos artistas que se resignaram à performance e ao *happening* tinham como preocupação central a recusa da separação entre as actividades artísticas e a vida quotidiana. Goldberg fundamenta a necessidade e a responsabilidade do performer voltar ao panorama crítico e social afirmando que:

“Apenas dez anos depois da guerra mundial devastadora, muitos sentiram que não podiam aceitar o conteúdo apolítico do expressionismo abstracto, extremamente popular na época. O facto de os artistas pintarem solitariamente nos seus *ateliers* enquanto havia questões políticas reais em jogo passou a ser visto como uma atitude socialmente irresponsável. Esta consciência política impulsionou manifestações e gestos de inspiração Dada como forma de atacar os valores da arte estabelecida.”¹⁰²

Assim, para Ivan Klein, a arte era considerada uma concepção de vida e “não se resumia a um pintor com um pincel dentro de um *atelier*.”¹⁰³ O artista através das suas acções pretendia sempre demonstrar e libertar-se dessa imagem limitativa que lhe era concedida. Um outro artista que levava avante ideias semelhantes era Pierre

¹⁰⁰ Goldberg, RoseLee, *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, p.162

¹⁰¹ AA.VV., “A vanguarda da presença” in *Internacional Situacionista – Antologia*, p.133; AA.VV., “L’avant-garde de la presence” in *Boletín de l’internationale situacionniste*, Nº8, Janeiro 1963, p.20

¹⁰² Goldberg, RoseLee, *A Arte da Performance*, p. 180

¹⁰³ Idem, *A Arte da Performance*, p. 182

Manzoni¹⁰⁴ que pretendia eliminar definitivamente a concepção de pintura sobre tela, potencializando ao mesmo tempo uma nova reinterpretação do conceito de escultura.

c) Deambulações acerca de/da Autonomia

No início dos anos 50 no norte de Itália surgiu um movimento chamado Autonomia que procurava uma forma alternativa e diversa da linha que orientava a velha escola de base marxista. É num texto denominado “The Return of Politics”¹⁰⁵ que um dos protagonistas do movimento, Sylvère Lotringer juntamente com Christian Marazzi, define o próprio conceito. Apesar do termo se ter associado a uma espécie de reaccionarismo e de separação política, alguns movimentos como a Internacional Situacionista que criticavam uma autonomia na arte, negavam a autonomia modernista e nos seus actos procuravam uma autonomia que superasse os próprios moldes da arte moderna e autónoma.

Autonomia é, antes de tudo, uma forma de acção colectiva, diz-nos Sylvère Lotringer, não sendo também apenas um projecto político, mas um projecto para a existência.

“A autonomia não tem fronteiras (...) Ela recusa classificações pré-feitas (ready-made)”¹⁰⁶

Autonomia seria um projecto constituído por um corpo sem órgãos políticos e fundado na luta contra o trabalho. Ela não se cinge apenas ao campo da arte, o que é relevante frisar, mas estende-se a todas as formas de existência.¹⁰⁷

“Em biologia, um organismo autónomo é um elemento que funciona *independentemente das outras partes*. A autonomia política é o desejo de permitir aprofundar diferenças sem tentar sintetizá-las a partir de cima, dando ênfase a atitudes similares sem impôr uma “linha geral”, permitir as partes coexistirem lado a lado, na sua singularidade.”¹⁰⁸

¹⁰⁴ Manzoni em 1961 apresentou em Milão a sua exposição denominada *Escultura viva* que tinha como intuito assinar o seu nome no corpo de várias pessoas, tornando-as deste modo “esculturas vivas”. Anexo: Figura 11: Pierre Manzoni, *Escultura Viva*, s/d

¹⁰⁵ Lotringer, Sylvère; Marazzi, Christian “The Return of Politics” in *Italy: Autonomia; Post-Political Politics*, Vol. III, N. 3, 1980, pp. 8-21

¹⁰⁶ Idem, “The Return of Politics” in *Italy: Autonomia; Post-Political Politics*, Vol. III, N. 3, 1980, p. 8

¹⁰⁷ “A autonomia é um corpo sem órgão políticos, anti-hierárquico, anti-dialéctico, anti-representativo. Não é apenas um projecto político, mas um projecto para a existência.” Idem, *Ibidem*

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*

A autonomia é uma forma de agir colectivamente, caracterizada pelo lema “Potere Operaio”, possibilitando a formação de diversos grupos de operários e de intelectuais dos quais se contam Mario Tronti, Toni Negri, Sergio Bologna, Franco Piperno e Oreste Scalzone, reformulando a concepção marxista tradicional que foi importante em todo o movimento autónomo. “Potere Operaio” sofreu em 1973 uma militarização o que levou a uma grande controvérsia entre os membros constitutivos e acabou por se auto-dissolver. Nos mesmos anos, 1970, as Brigadas Vermelhas estavam já organizadas clandestinamente direccionadas para um confronto com “o coração do Estado”, extendendo largos fragmentos do “Potere Operaio” do campo para a cidade, originando várias ocupações de casas e constituindo um dos mais importantes aspectos do movimento Autonomia.

Grootveld¹⁰⁹ é um dos artistas que exemplificara com particular relevância este esboço que acima referi. Este já não pretendia fazer arte autónoma, mas criar situações autónomas de acção num determinado contexto, pois é neste sentido que o movimento Autonomia considerava a sua acção. Aliás, na introdução que acabo de frisar, de Sylvere Lotringer/Christian Marazzi denominada *The Return of Politics*, os autores afirmam desde início que os indivíduos nunca são de forma alguma autónomos, pois dependem de um reconhecimento externo, sendo que o corpo autónomo não é nem exclusivo ou identificável.¹¹⁰

O conceito de autonomia foi degenerado e associado a uma compreensão da arte pela arte, coisa que na fundamentação teórica do movimento era diametralmente oposto.

Há na realidade um declive e diversas compreensões relativamente ao próprio conceito de autonomia.

Para Adorno, por exemplo, a arte autónoma faz surgir uma espécie de sujeito histórico que cria ao mesmo tempo as suas próprias leis, mas que tem como postulado revolucionar a vida criando cisões apenas numa esfera autónoma, a esfera da arte. Apesar desta revisão crítica de Adorno, Allan Kaprow acreditava que a verdadeira autonomia só poderia aparecer fora da esfera da arte, sublinhando uma abertura para a vida: o des-artista.

¹⁰⁹ Em anexo: Figura 12: Robert Jaspers Grootveld e Kees Hockert vendem plantas de canábis em Lowland Weed Company, 1954; Figura 13: Roel Van Duyn – um dos fundadores de Provo - num *Happening* na praça Spui, 1965

¹¹⁰ “Os indivíduos nunca são autónomos: eles dependem do reconhecimento externo” Sylvere; Marazzi, Christian “The Return of Politics” in *Italy: Autonomia; Post-Political Politics*, p.8

Em *The Education of the Un-artist*¹¹¹, Kaprow afirma numa base de tendência marxista que des-artistizando-se, o des-artista tomaria assim o papel de um empregado do mundo de trabalho, difundido nessas profissões uma nova ideia estética, i.e., trazer a arte à própria vida, quebrando com a sublimidade que lhe foi incumbida e fazer do quotidiano e de cada uma das acções uma obra de arte.

Esse empregado do mundo do trabalho, “desmistificador” e sacerdote da nova verdade parcial, apenas corrobora com a ideia de trabalho. Em vez de se radicalizar e destruir o próprio mundo de trabalho, Kaprow promulga em certo sentido uma ideia de trabalho regenerado. Não é a regeneração do trabalho que se pretende. É o fim dele. Da castidade que ele provoca e da limitação que ele impõe sobre o tempo-de-vida. Como diria Sven Lutticken, “mudar de emprego é desnecessário”¹¹². Não é através de uma mudança de emprego e de uma inserção da arte no mundo do trabalho em sentido estrito que um rejuvenescimento social e revolucionário no seio do próprio mundo irá surgir, pois aqui esboça-se uma vez mais uma tentativa parcial de mudar o estado das vidas. Não é necessário restaurar o “acto do homem” da alienação, mas construir o próprio homem, a vida, sendo que essa construção deve ser realizada por cada individualidade subjectiva aliada com as outras individualidades subjectivas, a colectividade.

Para Walter Benjamin, é o aparecimento da fotografia que desencadeia a crise da arte, levando-a a constituir uma doutrina da “arte pela arte”, estruturando uma arte pura que recusa uma função social dela mesma, assim como, uma finalidade que tenha em si uma determinação concreta.¹¹³ Todavia, é com a perda da autenticidade na reprodução da obra de arte, trazida com o aparecimento da fotografia, que a função social da arte muda radicalmente, pois em vez de ela ter como estrutura o ritual, ela assenta na política.¹¹⁴

¹¹¹ Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, London, University of California Press, 1993, pp. 97-126/130-147

¹¹² Lutticken, Sven, “Actuar nas fronteiras omnipresentes da autonomia” in AA.VV. *Às Artes, Cidadãos!*, Porto, Serralves, 2010-2011, p. 141

¹¹³ “Quando, com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (que coincide com o alvorecer do socialismo), a arte sente a proximidade da crise que, cem anos mais tarde, se tinha tornado inequívoca, reagiu com a doutrina da “l’art pour l’art”, que é uma teologia da arte. Dela surgiu precisamente uma teologia negativa na forma de uma arte “pura” que recusa, não só qualquer função social da arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta. Na poesia, Mallarmé foi o primeiro a alcançar esta posição”. Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 83

¹¹⁴ “Mas nesse momento, com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte, modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra praxis: a política.” Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 84

A autonomia na visão marcuseana está associada a uma relevância política que a obra de arte deve assumir, pois “A forma estética é essencial à sua função social. As qualidades da sua vida, do seu trabalho, o seu amor”¹¹⁵. Ela neste sentido só será revolucionária se representar uma mudança radical no estilo e na técnica e se “em virtude da transformação estética, representar, no destino exemplar dos indivíduos, a predominante ausência de liberdade e as forças de rebelião, rompendo assim com a realidade social mistificada (e petrificada) e abrindo os horizontes da mudança (libertação).”¹¹⁶, i.e., uma obra de arte é revolucionária, para Marcuse, se ela se referir a si própria, tornando o conteúdo em forma. O seu potencial político está inteiramente baseado na sua dimensão estética, sendo esta dimensão indirectamente ligada com a práxis, pois transcende qualquer determinação social, sendo a sua verdadeira natureza associal. No entanto, esta natureza associal permite constituir uma “rebelião subterrânea contra a ordem social”¹¹⁷. É na constituição da sua autonomia que a arte em Marcuse se extrai do processo constante da realidade, não sendo subjugada a uma classe particular, como o proletariado que, por exemplo, em Marx é entendida como uma classe “universal”, mas, pelo contrário, visando uma humanidade universal (*Menschlichkeit*), desafiando, através da sua lógica interna, “a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes.”¹¹⁸ A sua lógica vai contra à própria ordem da realidade, uma ordem não-repressiva que revela “dimensões da realidade interditas e reprimidas: aspectos da libertação”¹¹⁹, representando “o objectivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo.”¹²⁰, não tendo em si uma potencialidade de mudança do próprio mundo, mas apenas das mentalidades e das sensibilidades dos seres humanos que estes sim podem vir a transformá-lo.

Um dos grupos que teve a nível teórico algumas afinidades com Marcuse e Murray Bookchin¹²¹ foi o grupo Black Mask dando lugar, posteriormente, ao grupo Up Against the Wall Motherfuckers que teve entre 1966 e 1968 a possibilidade de editar aproximadamente dez panfletos revolucionários.

¹¹⁵ Marcuse, *A Dimensão Estética*, p.60

¹¹⁶ Marcuse, *A Dimensão Estética*, p.13

¹¹⁷ “A sua verdadeira natureza é associal, constituindo uma rebelião subterrânea contra a ordem social”, Marcuse, *A Dimensão Estética*, p. 31

¹¹⁸ Idem, *A Dimensão Estética*, p. 20

¹¹⁹ Idem, *A Dimensão Estética*, p. 30

¹²⁰ Idem, *A Dimensão Estética*, p. 75

¹²¹ Anarquista americano do século XX e um dos fundadores da ecologia social.

Os grupos (Black Mask e UAW/MF) tinham acções diversas e pessoas envolvidas também diversas, todavia, o que aconteceu, segundo as palavras de Ben Morea, “foi só uma coisa evolutiva em que um morreu e algo lhe sucedeu.”¹²²

O UAW/MF deu a ver a oportunidade de acção e de criação de novas alternativas num momento em que a nova esquerda americana estava a começar a dominar o panorama político e a capitalização da contracultura se começava a erguer. Como frisou Servando Rocha, aquilo que fundamentava as páginas deste jornal (Black Mask ou os panfletos de UAW/MF) “compunha-se sobretudo de um profunda e devastadora crítica à nova esquerda, à arte e à cultura.”¹²³ O que atraiu as atenções de muitos revolucionários e anarquistas foi o facto deste grupo se ter formado como um gangue politizado cujo discurso incluía o dadaísmo, a anarquia e a autodefesa armada.¹²⁴ Pretendiam fundar um “novo espírito” num novo proletariado: os negros dos guetos, mas fundir, também, num todo as lutas parcelares.¹²⁵ Considerando que a arte se tinha tornado mais um instrumento do capitalismo, os Motherfuckers/ A família, como eram chamados entre eles, encaravam a revolução estética, também, como uma revolução que deveria pertencer à revolução da totalidade, tentando assim conjugar a arte e a vida: “uma revolução mental, uma revolução física, uma revolução da alma”¹²⁶.

Valerie Solanas ¹²⁷ tenta assassinar Andy Warhol, vários sectores da Universidade de Columbia foram ocupados, tenta-se fechar o MOMA e disparam com uma arma de alarme contra o poeta Koch com uma apresentação na fachada do edifício de um cartaz onde constava a frase: “Poesia é Revolução” e a imagem de Leroi Jones. Na primeira edição de *Black Mask* escreve-se “Queremos uma revolução total, cultural, bem como social e política – QUE A LUTA COMECE.”, e mais tarde Morea frisa que “Tanto eu como a gente com quem fazia coisas, considerávamos que era necessária uma mudança total, na maneira como vivíamos, como pensávamos, e

¹²² McIntyre, Iain, “Ben Morea: Uma entrevista” in *Up Against the Wall Motherfuckers*, Lisboa, Edições Antipáticas, 2011, pp. 70/71

¹²³ Rocha, Servando, “Uns Hells Angels com um manifesto político – Black Mask & Motherfuckers e o seu tempo.” In *Up Against The Wall Motherfuckers*, p. 17

¹²⁴ “Eram um gangue politizado, uma tribo, um obscuro grupo de afinidade convertido numa verdadeira família cujo discurso girava em redor de uma constelação de ideias que incluía o Dada, a anarquia e a autodefesa armada. Armed Love.” Idem, Ibidem

¹²⁵ “Um dos objectivos permanentes desta publicação será fundir lutas parcelares num todo funcional”, “Black Mask nº2 – Dezembro 1966” in *Up Against The Wall Motherfuckers*, p.89

¹²⁶ “Resurgence Youtj Movement, Nova Iorque” in *Up Against The Wall Motherfuckers*, p. 91

¹²⁷ Feminista e anarquista americana que escreveu *Manifesto SCUM* onde apresenta uma crítica severa à sociedade patriarcal.

até como comíamos. A Revolução Total era o nosso modo de dizer que queríamos tudo, queríamos mudar tudo. A sociedade ocidental estava nas últimas e necessitava de uma revisão total. Sabíamos que não ia acontecer mas era essa a nossa reivindicação, e era por isso que protestávamos.”¹²⁸

Aquilo que estrutura as ideias da UAW/MF é a crença que partilho de que uma vez o homem libertado este encontrará o seu caminho, evidenciando a importância da educação e do desenvolvimento livre da criatividade, pois como afirmou Dan Georgakas: “O homem criativo não entretém ou sequer tenta chocar a burguesia. Ele destrói-a.”¹²⁹

§

Nos dias de hoje estes campos, a ligação entre um pensamento social e uma prática estética, pretendem ser reactivados pela participação interactiva por parte do espectador, permitindo assim a existência não só de uma reflexividade *à la* Duchamp, mas, também, uma actividade, i.e., cria-se um elo tensional entre a teoria e a prática, pois o espectador não só é levado a reflectir sobre uma determinada reconfiguração do espaço como é incentivado a participar nessa mesma reconfiguração. Ao mesmo tempo que a arte e os dispositivos inerentes ao seu mundo criam formas de participação do espectador, criam sobretudo formas de não-actividade, formas de aparente actividade, pois não é na maneira como se muda ou mistura a disposição dos corpos ou dos personagens que a actividade aparece na sua profunda força. Com este tipo de clivagem de dispositivo apenas surge uma nova máscara de actividade-passiva que não é mais do que uma máscara sobre o designo activo da própria passividade. A arte já não tenta simplesmente imaginar cenários utopizantes, mas pretende criar espaços concretos. Todavia, esses espaços que cria não serão construídos dentro dos moldes da própria sociedade de mercadoria?

Com o prazer e o jogo não se deve criar teologizações emancipatórias, nem proclamar apelos a um novo mundo, mas materializar, no sentido mais profundo do conceito, nas fendas da nossa realidade esse mesmo mundo, mostrando como a utopia se vive no quotidiano.

¹²⁸ McIntyre, Iain, “Ben Morea: Uma Entrevista”. In *Up Against the Wall Motherfuckers*, p.66

¹²⁹ Georgakas, Dan, “A poesia surge do cano de uma arma” in *Up Against The Wall Motherfuckers*, p.111

É numa criação de espaços e tempos relacionais, como mostra atentamente Bourriaud, que estas experiências relacionais entre os seres humanos se tentam libertar da uniformização protagonizada pela indústria capitalista e das limitações ideológicas materializadas nos discursos de massa. Apesar de Bourriaud ter prestado atenção à necessidade que a arte carrega de se libertar da indústria de mercantilização e da ideologização dos próprios discursos e vanguardas artísticas, parece que cai também num síndrome de ingenuidade contemporânea, i.e., não é apenas necessário abrir fendas dentro da realidade existente e criar espaços e tempos relacionais, mas, sobretudo, que tudo isto não esteja subjugado a um mundo institucionalizado pois este está suportado pela própria ideologia capitalista em que uma grande parte dos artistas contemporâneos, ditos críticos, trabalham.

Concluindo esta análise expositiva sobre a estética relacional e sobre os intersícios do domínio da arte, pode-se afirmar que esta teoria da forma é a caracterização da obra de arte como um dispositivo formal que gera relações entre as pessoas ou cria dispositivos em que as relações entre os seres humanos são o enfoque determinante da estética proposta. Todavia, parece-nos que na base desta escavação sobre os fundamentos e intuítos que estão assentes nas estruturas da criação artística contemporânea surge como aspecto fundador o conceito de emancipação, pois estas relações que as produções artísticas criam só poderão ter um impacto real se tiverem na base um intuito emancipador do espectador. Para isso será necessário recorrermos, em tom de parênteses, novamente às reflexões levadas a cabo por Rancière na sua obra sobre Jacotot, os textos que reflectem sobre a emancipação do espectador e na crítica ao espectáculo realizada por Debord e pelos colaboradores da I.S. para que se possa inevitavelmente percorrer os belos caminhos da verdadeira vida.

II

Crítica da teoria: Mercantilização da imagem (*Espectáculo*) - passividade e o fazer do quotidiano (*Emancipação*) – actividade.

Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas - Um reencontro com a prática. a) Guy Debord

e o conceito de espectáculo; b) A Internacional Situacionista e os seus fundamentos teórico-práticos; c) Em tom conclusivo. Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas - Um reencontro com a prática

“(…) quando a única experiência comum é a separação, somente a linguagem informe da vida separada será escutada”

Comité Invisível, *Aos nossos amigos*

Viu-se até então, em termos sucintos, os problemas que, segundo Rancière, levanta a relação entre a arte e a política e quais as formas de resolução que daí advém.

Para Rancière, em suma, a emancipação é, sobretudo, o desmantelamento levado a cabo entre aqueles que agem e aqueles que vêm, é uma superação da fronteira entre os “indivíduos e membros de um grupo colectivo”¹³⁰.

Consequentemente, chegou o momento, para que se possa prosseguir esta arqueologia, de compreender o termo de espectáculo e a cisão que este cria na relação do sujeito a si mesmo, i.e., a relação que o sujeito perde no âmbito de um processo de separação e que me parece central para uma possível compreensão do que seria a

¹³⁰ Rancière, Jacques, *E.e.*, p.31

verdadeira emancipação. Para isso é necessário dialogar-se com Debord e com alguns dos seus companheiros da Internacional Situacionista.

a) *Guy Debord e o conceito de espectáculo*

O conceito de espectáculo, ou de "estádio supremo de abstracção" nas palavras de Anselm Jappe, é recorrentemente subvertido pelos *massmedia*, usando o termo de forma superficial e, sobretudo, referente à "tirania da televisão ou de meios análogos". Aliás, esta perspectiva restrita já tinha sido denunciada por Debord, como Jappe salienta, quando este afirma em *A Sociedade do Espectáculo* "a sua manifestação superficial mais esmagadora".¹³¹ Esta é também uma prova a mais do funcionamento da apropriação alienante dos meios de comunicação e a sua separação com a vida vivida. Apesar do afunilamento errado do termo de espectáculo, este no seio das abordagens da Internacional Situacionista e da sistematização levada a cabo por Debord encontra-se num campo de pensamento e de acção bem mais alargado do que esses comentários possam constatar.¹³²

Em termos de contextualização¹³³, é importante frisar que o termo tem as suas aparições mais sistemáticas nas revistas da Internacional Situacionista¹³⁴ publicadas entre os anos 1958 e 1969, mas que só conhecerá uma sistematização mais pormenorizada com a obra de Guy Debord *A Sociedade do Espectáculo* em 1967 e com o texto de R. Vaneigem *A Arte de Viver Para as Novas Gerações* também em 1967.

A análise central de Debord passa, sobretudo, por compreender a partir do empobrecimento da experiência do quotidiano vivido, conceito importante e de interesse nos moldes de pensamento e de acção da I.S., a fragmentação deste quotidiano em esferas separadas da vida e a perda de unidade da sociedade, ou seja, uma constituição degenerada da sociedade do espectáculo. O espectáculo torna-se, assim, a reconstrução destas separações no plano da imagem, sendo-o uma "relação

¹³¹ Debord, Guy, *SdE*, &24

¹³² Debord chegou a escrever um texto crítico acerca dos comentários contra as ideias da apropriação alienante dos meios de comunicação de passagens de textos e aspectos biográficos de Debord num texto denominado *Esta má fama*. Debord, Guy, *Esta má fama...*, Júlio Henriques (Trad.), Lisboa, Letra Livre, 2015

¹³³ É interessante abrir um parênteses para frisar a relação e repercussão que a International Situacionista teve no panorama cultural português. Um dos poucos textos que faz esta contextualização está editado numa revista denominada Flauta de Luz e escrita por Júlio Henriques. Ver: Ramalho, Maria de Magalhães, "Realizar a Poesia – Guy Debord e a Revolução de Abril" in *Flauta de Luz – Boletim de Tipografia*, Nº3, Portalegre, Outubro de 2015, pp-17-35

¹³⁴ AA.VV. *Boletim Internationale Situacionniste*, Nº1-Nº12 – Junho de 1958 – Setembro de 1969

social entre pessoas, mediatizadas por imagens"¹³⁵. Torna-se evidente a centralidade do conceito de separação na compreensão da abordagem ao conceito de espectáculo.

A unidade que é encontrada entre os indivíduos é expressa no espectáculo e é aí que as imagens que se separaram da vida vivida, empobrecendo a própria vida, encontram um elo ilusório de unidade. Ilusório, porque os indivíduos que aí se encontram reunidos na realidade estão separados, porque a contemplação está ligada à separação e porque nesta condição o sujeito só pode contemplar o que se opõe e o que está separado dele. É interessante relacionar aqui Guy Debord e Luckács, pois ambos condenam toda e qualquer forma de contemplação, levando a uma alienação do sujeito. A contemplação para Debord é sinónimo de "não-intervenção" e deste modo de falta de liberdade, pois "não pode haver liberdade fora da actividade (...)".¹³⁶

O espectáculo, como diria também Henry Lefebvre no segundo volume da sua obra *Crítica da Vida Quotidiana*, já sobre influência de Debord e dos membros da Internacional Situacionista, apresenta um mundo da "não-acção" e da "passividade" reforçando, assim, a ideia da separação cada vez mais abissal entre o quotidiano e a história. Debord afirmara, deste modo, que:

“O homem contemporâneo tem necessidade de ser distraído. A sua participação activa é quase inexistente. A arte, seja ela qual for, é um assunto em que a maioria raramente pensa, um assunto quase irrisório a respeito do qual até se orgulha por vezes de mostrar uma atitude de invencível ignorância. Este deplorável estado de coisas é inconscientemente sustentado pela obstinada estupidez, tão segura de si mesma, das nossas instituições culturais. Os museus têm mais ou menos os mesmos horários das igrejas, o mesmo cheiro a sacrário e o mesmo silêncio. E além disso alardeiam, com arrogância, um snobismo em oposição espiritual directa aos homens vivos cujas obras ali ficam encerradas.”¹³⁷

A arte nos dias de hoje serve para apaziguar mais a reflexão do que para incentivá-la, desvitalizando a própria arte e só dando-lhe algum valor quando ela própria se aliena e entra no mundo do espectáculo (da moda, da publicidade, do sistema mercantil) e, na verdade, dando-lhe novas vestes aos antigos personagens, i.e., revestindo a passividade com uma pseudo-actividade. A arte deve ter uma ligação directa com a vida, fazendo com que esta seja continuamente recriada pela arte,

¹³⁵ Idem, *SdE*, &4

¹³⁶ Idem, *SdE*, &27

¹³⁷ Trocchi, Alexander, “Técnicas do golpe do mundo” in *Internacional Situacionista - Antologia*, p. 150

fazendo com que todas as acções da totalidade dos indivíduos se expressem de forma criativa. É na fragmentação do vivido dos indivíduos em esferas cada vez mais separadas e especializadas que se vai esbatendo a perda de qualquer possível unidade da sociedade, que se estabelece como própria origem do espectáculo. Aliás Debord afirmara isso em *A sociedade do espectáculo*:

"A origem do espectáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espectáculo moderno exprime a totalidade desta perda: a abstracção de todo o trabalho particular e a abstracção geral da produção do conjunto traduzem-se perfeitamente no espectáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstracção"¹³⁸

O espectáculo reúne o separado, reunindo-o enquanto separado, i.e., nunca estabelece uma unidade sólida, porque os espectadores estão unidos no seu isolamento. Esta tese dá nome ao terceiro capítulo da obra *Sociedade do Espectáculo* de Debord, "Unidade e divisão na aparência".¹³⁹

A condenação da "não-participação" e da "contemplação" na teoria de Debord é claramente marcada, como viu Anselm Jappe em *Guy Debord*¹⁴⁰, por um forte componente activista, em cada momento/situação o sujeito tem de modelar o seu mundo, caso contrário, esse imenso é considerado uma "demissão". Esta relação é claramente apresentada nas reflexões da Internacional Situacionista sobre o conceito de *détournement* (desvio).

O desvio tem a sua origem sistemática em Lautréamont, impressionando Debord pela riqueza desta técnica. Assim, escreveu em 1960 Asger Jorn¹⁴¹ que o desvio seria um jogo sustentado na capacidade de desvalorizar. Consiste num gesto de libertação lúdica das ordens hierarquizadas, sendo "a manifestação mais elementar da criatividade"¹⁴², tornando-se a única linguagem possível num mundo em decomposição¹⁴³, ou seja, segundo a definição concreta da I.S., o desvio "emprega-se

¹³⁸ Debord, Guy, *SdE*, &29

¹³⁹ Idem, *SdE*, &34-&72

¹⁴⁰ Jappe, Anselm, *Guy Debord*, Iraci D. Poletti, Carla da Silva Pereira (Trad.), Lisboa, Antígona, 2008. Este é um primeiro e mais importante estudo dedicado exclusivamente ao pensamento de Guy Debord e aos fundamentos teórico-práticos da Internacional Situacionista.

¹⁴¹ Pintor dinamarquês do século XX. Um dos fundadores do movimento Cobra e um dos membros percursos da Internacional Situacionista.

¹⁴² Vaneigem, Raoul, *AVGN*, p. 321

¹⁴³ O conceito de *decomposição* é, também, importante ser definido no âmbito do pensamento da I.S.. Assim, *decomposição* pode ser definido da seguinte forma: "Processo pelo qual as formas das culturas tradicionais se destruíram elas-mesmas, sobre o efeito de aparição de meios superiores de dominação da natureza, permitindo e exigindo as contruções de culturas superiores. Nós distinguimos entre uma

como uma abreviação da seguinte fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas actuais ou antigas numa construção superior do meio ambiente. Neste sentido é impossível existir uma pintura ou uma música situacionista, o que pode ocorrer é uma utilização situacionista destes meios. Numa acepção mais básica, o desvio no interior das antigas esferas culturais constitui um método de propaganda, testemunhando o desgaste e a perda de importância destas esferas.”¹⁴⁴

O espectáculo caracteriza-se pela sua forma de considerar uma conservação da inconsciência quanto à modificação prática das condições existentes da vida concreta, permitindo uma fabricação da alienação e apoiado, desta forma, numa “reconstrução material da ilusão religiosa”.¹⁴⁵ Para Debord a sociedade espectacular não dissolveu de todo o carácter religioso e central do poder, mas trouxe para terra esse poder alienado e, ao mesmo tempo, evidentemente separado. Sendo um fruto da racionalização capitalista, o espectáculo é uma nova religião que nasce de uma compreensão irreflectida. Assim, é na sua condição material que a vida do sujeito se torna insuportável, é a cisão completa no interior do sujeito. Isto leva, sobretudo, a que o sujeito não tenha um papel prático, mas puramente contemplativo do mundo que o rodeia, pois esta prática não tem uma unidade e permanece uma contradição, edificada num poder.

O ponto nevrálgico do espectáculo baseia-se na “especialização do poder, a mais velha especialização social (...)”¹⁴⁶, tendo um discurso unilateral a partir da sociedade hierárquica sobre si própria, i.e., um monólogo em que qualquer tipo de discurso é suprimido. O conceito de discurso, de comunicação e de verdade é central nesta abordagem, pois o espectáculo falsifica a verdadeira vida social, levando Debord a afirmar, na sua primeira grande teorização das ideias da Internacional Situacionista, que “no mundo *realmente invertido*, o verdadeiro é um momento do falso.”¹⁴⁷, considerando o espectáculo como fenómeno que afirma a aparência e nega a vida. Aqui está-se a pensar uma dicotomia essencial para descodificar a *Sociedade*

fase activa de decomposição, demolição efectiva das velhas superestruturas – que acabam em 1930 -, e uma fase de repetição, que domina desde então. O atraso da passagem da decomposição às novas construções está ligado ao atraso na liquidação revolucionária do capitalismo.” AA.VV. “Définitions” in *Boletín Internacional Situacionniste*, Nº1, p. 14

¹⁴⁴ AA.VV, “Définitions” in *Boletín Internacional Situacionniste*, Nº1, p. 13

¹⁴⁵ Debord, Guy, *SdE*, &20

¹⁴⁶ Idem, *SdE*, &23

¹⁴⁷ Idem, *SdE*, &9

do *Espectáculo* e grande parte da teoria e prática da I.S., a dicotomia entre "vida" e "não-vida" que tem um paralelismo forte no que toca à dicotomia que expressei nas últimas linhas entre "verdadeiro" e "falso". A relação que a sociedade estabelece com o espectáculo é uma relação entre "vida" e "não-vida", entre "verdadeiro" e "falso". Tal como tenho vindo a evidenciar, os "situacionistas acreditavam verdadeiramente ter encontrado o sujeito mais amplo e irreduzível possível: "a vida".¹⁴⁸ De facto, este sujeito é o referente essencial de reflexão de Debord e mesmo da Internacional Situacionista. A reflexão inerente à crítica da sociedade em que vivemos, a sociedade do espectáculo, ou numa adaptação conceptual diversa entendida como capitalismo imaterial/sociedade cibernética, baseia-se na relação entre vida e não-vida. O espectáculo, a mercadoria e a economia estão essencialmente incrustados no nódulo da não-vida e que se opõem diametralmente ao fluxo da vida. A importância que Debord atribui ao conceito de "comunicação" refere-se essencialmente a uma verdade que está presente mas obstruída e apresentada pela falsificação com uma aparência que o espectáculo impõe como aquilo que é e aquilo que se vê, uma degradação do ser em ter e consequente clivagem do ter em parecer.¹⁴⁹

Para Debord há um trazer à luz, um brotar de uma falsidade que está aí, considerando que o espectáculo é a tal ponto inimigo da verdade que "dizer que dois e dois é igual a quatro está em vias de se tornar um acto revolucionário"¹⁵⁰ e demonstrando o seu carácter inerentemente ilógico. Enquanto "ideologia por excelência", o espectáculo manifesta na sua totalidade a essência de qualquer outro sistema ideológico: "o empobrecimento, a submissão, a negação da vida real."¹⁵¹ Ele escapa a toda a actividade dos homens e impõe-se como contrário ao diálogo, culpabilizando toda a fraqueza do projecto filosófico ocidental referente à actividade dominado pelas categorias do *ver*. Esta supressão do diálogo que à partida pode parecer estranha a uma reflexão está ligada ao princípio que fundamenta o espectáculo, i.e., a não-intervenção. O espectáculo impõe-se como orador

¹⁴⁸ Jappe, Anselm, *Guy Debord*, p. 173

¹⁴⁹ "A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizar generalizado do *ter* para o *parecer*, de que todo o "ter" efectivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última." Debord, Guy, *SdE* §17

¹⁵⁰ Debord, Guy, *Considérations sur l'assassinat de Gerard Lebovici*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p.55

¹⁵¹ Idem, *SdE*, §215

imperturbável, enquanto o indivíduo alienado se limita a ouvir. O que no fundo adquire uma dimensão linguística na crítica ao espectáculo é o facto de ele criar para seu próprio uso uma “neo linguagem”.¹⁵² É na subordinação da falsidade à verdade que o espectáculo demonstra a contradição a ele inerente, pois o espectáculo é o recalçamento de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade.”¹⁵³, sendo, por seu lado, a tarefa do proletariado revolucionário ou, num contexto mais contemporâneo, do ser não-alienado, a de instaurar a verdade no mundo, revelando a falsidade que se pretende que apareça como verdade. São diversas as palavras conhecidas em que Debord expõe a ideologia materializada¹⁵⁴ que foi submetida pelo espectáculo: “Quanto mais contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo.”¹⁵⁵

O espectáculo é caracterizado pela exterioridade que lhe é inerente, revelando o homem activo como ser que já não domina os seus próprios gestos, como ser passivo, subordinado a leis externas e dependentes, é uma “aceitação passiva”, o seu carácter tautológico. O seu fim é o seu meio, porque o espectáculo pretende chegar apenas a si mesmo. Ele tem um fim em si mesmo, o seu meio é apenas um fim, é “o sol que não tem poente no império da passividade moderna.”¹⁵⁶, é o seu “sinal de espelho”.¹⁵⁷ O problema, nesta crítica do espectáculo, não é para Debord a “imagem” nem a “representação”, mas a independência que essa “imagem” e essa “representação” assumem e que acabam por se escapar ao controlo do homem, permitindo que o diálogo desapareça da vida, transformando-se em não-vida, pois o espectáculo é na sua essência um monólogo em que o sujeito separado entra consigo mesmo. Ele utiliza a visão que é “o sentido mais abstracto, e o mais *mistificável*”.¹⁵⁸ O espectáculo tende a fazer ver um mundo que já não é directamente apreensível. Ele “corresponde à abstracção mais generalizada da sociedade actual”,¹⁵⁹ resultando

¹⁵² Recordar-se aqui a relação evidente com o conceito de novilíngua utilizada por Orwell em *1984*, onde a linguagem é utilizada como dispositivo de controlo e de limitação reflexiva das subjectividades humanas. Orwell, George, *1984*, Lisboa, Antígona, 2007

¹⁵³ Debord, Guy, *SdE.*, &219

¹⁵⁴ O espectáculo é a ideologia materializada, porque é a ideologia que a nível histórico expõe a essência de qualquer sistema ideológico: “o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real.” *SdE* & 215

¹⁵⁵ Debord, Guy, *SdE.* & 30

¹⁵⁶ Idem, *SdE.* & 13

¹⁵⁷ Idem, *SdE.* & 135

¹⁵⁸ Idem, *SdE* &18

¹⁵⁹ Idem, *Ibidem*

numa falta de actividade por completo e uma ausência de diálogo. Era esta também uma das problemáticas centrais do livro escrito por volta da mesma altura de R. Vaneigem *A arte de viver para as gerações novas*, em que o autor a partir de um certo momento apresenta as armas que cada um dispõe para garantir a sua própria liberdade. As três armas centrais que o autor expõe são: 1) A informação corrigida de acordo com uma linguagem poética; 2) O diálogo aberto, ou seja, a linguagem própria da dialéctica, sublinhando-se todo o tipo de conversas livres não submetidas a uma linguagem espectacular; 3) “A linguagem sensual”, linguagem da espontaneidade, do fazer, linguagem realizada como poesia individual e colectiva.¹⁶⁰

A busca pela linguagem total é uma luta pela liberdade total, pelo homem na sua forma completa em que os gestos e os factos se compreendem na sua expressividade, é a “identidade do erótico e da comunicação”¹⁶¹ A ideologia falsifica a linguagem, é a sua mentira, pois “transforma os homens em objectos que não possuem sentido além da ordem em que se arrumam”.¹⁶² Só na realização da linguagem poética, da linguagem da espontaneidade, é que o projecto de realização trará o “‘vivido’ para fora das cavernas da ‘história’.”¹⁶³, pois como se afirma em *Os nossos amigos*: “A linguagem, longe de servir para descrever o mundo, ajuda-nos sobretudo a construir um.”¹⁶⁴

b) A Internacional Situacionista e os seus fundamentos teórico-práticos

Depois desta curta análise acerca do que é a sociedade do espectáculo, sobretudo, no contexto da obra *A Sociedade do Espectáculo* parece que se tornou evidente a importância que é dada à actividade e ao diálogo como meios necessários para a superação da sociedade passiva e mercantil em que ainda nos dias de hoje vivemos, mostrando assim a separação e a subsequente alienação a que os sujeitos desta sociedade se submetem.

Mas que relação tem esta leitura da realidade com a arte em particular? Para se responder a tal questão, será o momento de se reflectir juntamente com a Internacional Situacionista, pois esta nasce em 1957, como evidenciou Júlio

¹⁶⁰ Vaneigem, Raoul, *AVGN*, p. 122

¹⁶¹ Idem, p. 123

¹⁶² Idem, p.120

¹⁶³ Idem, p. 123

¹⁶⁴ Comité Invisível, *Aos nossos amigos*, Lisboa, Edições Antipáticas, 2015, p. 38

Henriques no seu prefácio a *Antologia - Internacional Situacionista*, com o objectivo da crítica da arte e do urbanismo.

A I.S. resultou da unificação de três grupos distintos de artistas: Comité Psicogeográfico de Londres, Internacional Letrista e o Movimento por uma Bauhaus Imaginista. A sua fundação deu-se numa pacífica ilha de Itália, Cosio d'Arroscia em 1957 e teve a sua dissolução em Paris em 1972.¹⁶⁵

A actividade central da I.S. divide-se em dois grandes grupos. Por um lado, alicerçada na cultura, a crítica da arte, por outro lado, sobre o panorama geográfico, a crítica do urbanismo, conhecida nas suas teorizações por urbanismo unitário. Estes dois centros de reflexão não devem ser entendidos separadamente, mas como uma visão total acerca da revolução da vida quotidiana.

A nível teórico-filosófico, a I.S. denomina-se como politicamente anarquista, baseando-se no princípio de que o melhor governo é o não-governo, apoiando desta maneira os Conselhos Operários e a Auto-gestão e sustentando as suas ideias numa parte importante da obra de Marx, relativa ao fetichismo da mercadoria e à alienação que dela provem. Este é um dos pontos nevrálgicos da sustentação de diversas ideias da I.S. e que é negligenciada por inúmeros teóricos anarquistas e esquerdistas e incompreendida e esquecida pela imprensa comercial que se apropria dessas mesmas ideias.¹⁶⁶

A problemática central dos primeiros anos da Internacional Situacionista está situada nos meandros da reflexão acerca do mundo artístico e cultural. Num curto texto denominado *Rapport sur la construction des situations et les conditions de*

¹⁶⁵ Debord e Sanguinetti escrevem um texto sobre a dissolução da Internacional Situacionista intitulado *La Véritable scission dans l'Internationale*, Paris, Champ libre, 1972 onde afirmam as razões de tal dissolução e o futuro das ideias e da prática da I.S.. Num excerto da tradução do texto realizada por Júlio Henriques, os autores sublinham algo de importante para a compreensão deste futuro. “A teoria da I.S. transmitiu-se às massas. Já não pode ser liquidada na sua primitiva solidão (...) As lutas históricas, que corrigem e melhoram qualquer teoria deste gênero, são igualmente o terreno dos redutores erros de interpretação, tal como são, com frequência, das recusas interesseiras de se aceitar o sentido mais unívoco. A verdade, num caso destes, só pode impor-se ao tornar-se força prática. Só manifesta que é verdade por apenas precisar das mais ínfimas forças práticas para destroçar outras bem maiores (...) Saímos da época em que podíamos irremediavelmente ser falsificados ou apagados, porque a nossa teoria beneficia doravante, para bem e para mal, da *colaboração* das massas.” Debord, Guy, Sanguinetti, Gianfranco, “Teses sobre a Internacional Situacionista e o seu tempo” in *Internacional Situacionista – Antologia*, pág. 323

¹⁶⁶ É importante frisar que esta nova leitura de Marx, também levada a cabo por Henry Lefebvre, ressuscita, por assim dizer, o seu verdadeiro projecto filosófico que até então tinha sido deturpado e absorvido por pseudo-comunismos e doutrinas totalitárias tais como se conheceu na recente história da humanidade.

l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale, livro no qual Debord elabora as bases para a fundamentação teórica da I.S., que constitui a primeira abordagem sistemática das suas ideias e a obra mais longa que escreveu até ao surgimento de *Sociedade do Espectáculo*, o autor defende que “os problemas da criação cultural já só podem ser resolvidos em conexão com um novo avanço da revolução mundial.”¹⁶⁷

Uma outra preocupação central da I.S. é o urbanismo unitário. Esta preocupação não é entendida como uma doutrina urbanística, mas uma crítica ao urbanismo. É uma área que pretende pensar e agir sobre um terreno de experiência social, uma superação do funcionalismo urbanístico que então estava em voga e que sustenta a arquitectura moderna. Opõe-se, também, ao espectáculo passivo e encara-se o espaço social comum como um jogo territorial onde ocorre a participação, constituindo “o pedestal de uma civilização dos ócios e do jogo”¹⁶⁸. O urbanismo unitário é definido pela I.S. como: “Teoria de aplicação do conjunto das artes e técnicas que concorrem à construção integral de um meio em ligação dinâmica com as experiências de comportamento”¹⁶⁹. Baseando-se sobre esta teoria crítica do urbanismo que pretende atingir o urbanismo funcionalista vigente nos anos 60, os membros da I.S. fundamentam que a arquitectura de amanhã será distinta pois funcionará como meio para mudar as concepções do espaço e do tempo. Deste modo, a actividade principal dos habitantes destas novas cidades será a deriva (derive).

No segundo número da revista da Internacional Situacionista saída em outubro de 1956, Debord faz uma análise e uma caracterização pormenorizada da deriva exemplificando diversos aspectos subtis de tal envolvimento com o mundo e com os outros e afirma que a deriva “apresenta-se como uma técnica da passagem precipitada através de ambientes variados.”¹⁷⁰ A deriva traz consigo um conhecimento dos

¹⁶⁷ Debord, Guy, *Rcs.*, p. 29

¹⁶⁸ AA.VV., “O urbanismo unitário no fim dos anos 50” in *Internacional Situacionista – Antologia*, p. 54

¹⁶⁹ AA.VV. “Definitions” in *Boletim Internacional Situationniste*, Nº1, p. 13

¹⁷⁰ “a deriva apresenta-se como uma técnica de passagem activa através de ambientes variados.” Debord, Guy, “Théorie de la Dérive” in *Boletim Internacional Situationniste*, Paris, Nº 2 – Decembre, 1956, p. 19 ou “uma técnica da passagem brusca através de ambientes variados, mais particularmente para designar a duração dum exercício contínuo desta experiência.” AA.VV, “Définitions” in *Boletim Internationale Situationniste*, Nº1, p.13

efeitos da natureza psicogeográfica¹⁷¹, unindo o carácter lúdico, i.e., o *laisser-allen*, permitindo estabelecer os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna.”¹⁷² e que pretende pressupor um mundo desconhecido, um "outro" ao qual o sujeito a ele se entrega.

A deriva era um dos exercícios fundamentais praticados pelos membros da I.S. e que possibilitava desenvolver toda uma nova concepção de urbanismo, pois esta “está indissociavelmente ligada a um reconhecimento psicogeográfico, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, a que se lhe opõem todas as noções clássicas de viagem ou de passeio”.¹⁷³

A construção teórico-prática de uma “ciência” das situações decorre de uma resposta à não-participação e ao espectáculo que funda essa mesma não-participação e essa passividade. A situação começa neste mesmo momento em que existe uma queda do conceito de espectáculo, fazendo com que “o papel do ‘público’, senão passivo pelo menos apenas figurativo, deva diminuir constantemente, aumentando, em contrapartida, a porção dos que não devem ser chamados actores, mas sim, um novo sentido da expressão, pessoas vivas.”¹⁷⁴ A noção de “situação construída” não se enquadra apenas numa aglomeração ou amálgama de comportamentos artísticos unitivos, mas a situação é “uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Estes gestos resultam do cenário de um momento.”¹⁷⁵ e produzem novas formas de cenário, novos gestos, novas formas de compreensão do espaço-tempo.

As artes neste contexto não serão negadas, mas integrar-se-ão num ambiente unitivo que é a construção da situação em concreto. Num tipo de sociedade como esta “digamos que já não haverá pintores, mas situacionistas que entre outras coisas, se dedicarão à pintura.”¹⁷⁶ É neste ponto que se compreende de forma mais profunda

¹⁷¹ A psicogeografia é um conceito importante dentro do pensamento da I.S.. Segundo os seus membros, a psicogeografia pode-se definir do seguinte modo: “Estudo dos efeitos exactos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, que age directamente sobre o comportamento afectivo dos indivíduos.” Idem, Ibidem

¹⁷² Debord, Guy, “Théorie de la Dérive” in *Boletín Internacional Situacionniste*, Nº2, p. 23

¹⁷³ Debord, Guy, “Théorie de la Dérive” in *Boletín Internacional Situacionniste*, Nº2, p.19

¹⁷⁴ Debord, Guy, *Rcs.*, p. 39

¹⁷⁵ AA.VV. “Questões preliminares à construção duma situação” in *Internacional Situacionista - Antologia*, p. 23

¹⁷⁶ Debord, Guy, *Rcs*, p. 41 (Nota: Esta frase é um *détournement* da frase de Marx/Engels em *A Ideologia Alemã*: “Numa sociedade comunista, não há pintores, no máximo há seres humanos que, entre outras coisas, pintam.” *Oeuvres*, Vol. III, op. cit. p.129)

o intuito que Debord e os seus colegas têm em mente: uma mudança radical da sociedade existente.¹⁷⁷

O conceito de não-especialização e não-normatividade aparece indiscretamente aqui como fundamento de uma sociedade emancipada que se reapropriou da sua vida concreta, porque a especialização divide, separa, o indivíduo de si próprio, do(s) outro(s) e do mundo: da totalidade. Os olhos da especialização fixam o particular e é o combate contra este particular, esta parcialização da realidade que o debate e a crítica da Internacional Situacionista se insere, defendendo a busca da totalidade da vida.

A automatização suprime o homem do seu terreno próprio, mas o problema não está na automatização em si mesma. Por um lado, a automatização retira ao indivíduo a possibilidade de acrescentar algo de si ao processo de automatização e, por outro lado, liberta energias humanas da produção das actividades reprodutivas e não-criativas.¹⁷⁸ O seu valor não depende de si própria, mas dos projectos que lhe são externos, i.e., “dos projectos que o ultrapassem e que libertem novas energias humanas num plano superior.”¹⁷⁹ No fundo a automatização e a standardização podem possibilitar a abertura de domínios da experiência bastante interessantes, mas é necessário que se realize uma acção em comum para os detectar e os realizar. A técnica é empregue de forma a multiplicar a passividade dos indivíduos e a fragmentar as relações sociais assentes numa pseudo-relação imediata e directa, ao mesmo tempo que as novas formas de diversão e participação são dominadas pelos dispositivos de controlo mais avançados. Consumo e produção são as duas faces da sociedade espectacular. A obrigação que aliena a própria vida e esmaga a criatividade do ser humano. Esta é uma verdadeira realidade da sociedade decadente, uma sociedade que se rende ao *tripalium*, explorada e oprimida. Uma sociedade separada e unida por laços aparentes, onde cada indivíduo se encontra afastado

¹⁷⁷ Como vimos mais acima com o movimento Autonomia, também na Internacional Situacionista a importância da mudança da existência (totalidade da vida) e não apenas de uma parte fragmentária da vida passa para primeiro plano.

¹⁷⁸ A automatização é usada como uma forma de disciplina, de adestramento nessa concepção foucaultiana do termo. Tal como afirma o autor: “Com efeito, em vez de extorquir e de cobrar, o poder disciplinar tem por função principal “adestrar”; ou, sem dúvida, adestrar para cobrar e extorquir mais e melhor. Não junta as forças para as subjugar; tenta uni-las para multiplica-las e utilizá-las em conjunto. Em vez de de subjugar uniformemente e em massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva os seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. (...) A disciplina “fabrica” indivíduos; é a técnica específica de um poder que vê os indivíduos como objectos e instrumentos do seu exercício.” Foucault, Michel, *Vigiar e Punir*, Lisboa, Edições 70, 2013, p. 197

¹⁷⁹ Jorn, Asger, “Os situacionistas e a automatização” in *Internacional Situacionista- Antologia*, p. 31

daquilo que ele próprio é, vestindo personagens que a ideologia lhe fornece como pronto-a-vestir – uma alienação que se intromete no vivido.

Consequentemente, o sujeito de uma sociedade emancipada não será um especialista¹⁸⁰ de uma área particular do saber-fazer como acontece na nossa sociedade ultra-especializada, não será uma criação particular de uma múltipla cadeia de acontecimentos, mas um criador livre que poderá fazer aquilo que bem entender durante o decorrer do seu dia: desde de fazer pão pela manhã como esculpir durante a tarde ou mesmo estudar mecânica ao crepúsculo. Esse ser será aos nossos olhos um criador, *à la* Beuys: um artista.

Debord afirma num texto transmitido em gravação áudio a 17 de Maio de 1962 no Grupo de Investigação sobre a Vida Quotidiana no Centro de Estudos Sociológicos do C.N.R.S. e reproduzido na I.S. n. 6 a Agosto de 1961:

“Estudar a vida quotidiana seria um empreendimento perfeitamente ridículo, e desde logo condenado a nada discernir no seu objecto, se implicitamente não nos propuséssemos estudar esta vida quotidiana com vista a transformá-la.”¹⁸¹

É na transformação da vida quotidiana que a arte tem o seu papel predominante.

A construção de situações pretende de certa maneira substituir o teatro no sentido em que a construção de situações, construção real da vida, terá substituído a religião. Esta construção é o objectivo supremo da I.S., pois possibilita um primeiro esquema duma sociedade onde o comportamento livre e experimental será a base do agir humano. O principal domínio que a I.S. propõe realizar é a poesia, aclamando que esta desapareceu completamente e foi arrasada pela vanguarda do seu tempo. A poesia, no seio de todas as arte, é o domínio supremo escolhido pela I.S., porque a linguagem da poesia é uma linguagem liberta, “a linguagem que reconquista a sua

¹⁸⁰ A especialização é radicalmente criticada no seio da I.S. e também de forma clara e provocatória em Vaneigem pelo seu carácter essencialmente mecânico e racional que promulga a passividade no seio dos indivíduos alienados. Veja-se em *A Arte de Viver para as Novas Gerações*: “Na verdade, o especialista prefigura esse ser fantasmagórico, roda dentada, essa coisa mecânica alojada na racionalidade de uma organização social, na ordem perfeita dos *zombies*. (...) “(...) a especialização é a ciência do personagem, dá ao parecer o brilho que outrora lhe conferia a nobreza, o espírito, o luxo ou a conta bancária” Vaneigem, Raoul, *Avng*, p. 172

¹⁸¹ Debord, Guy, “Perspectivas de modificações conscientes na vida quotidiana” in *Internacional Situacionista – Antologia*, p. 72

riqueza e, desfazendo os seus signos, ao mesmo tempo reconquista as palavras, a música, os gritos, os gestos, a pintura, a matemática, os factos.”¹⁸²

A obra de arte, entendida no seu sentido clássico, i.e., como imortalização e expressão das paixões, já não encontra lugar neste novo mundo, pois todos os processos de cisão criados pelos situacionistas como a *derive*, o *détournement* ou a construção de situações consistem numa outra consideração temporal. Já não se trabalha na fixação da obra no tempo indeterminado, mas, pelo contrário, na fuga ao próprio tempo. A arte trabalha na reinvenção constante de novas paixões e não na sua perpetuação. Em vez de traduzir ou representar a vida, deve ampliá-la. A obra de arte já não tem a tarefa mimética que até então tinha, mas tem consigo uma tarefa inerentemente política, a tarefa de se inserir na vida concreta como parte dessa mesma vida, ampliando de forma radical a vida na qual ela se insere. A sua “propaganda” política é destruir tanto as paixões exaltadas do velho mundo como a concepção burguesa de felicidade. É na vida quotidiana que se resolvem as equações, pois “o que muda a nossa maneira de ver as ruas é mais importante do que aquilo que muda a nossa maneira de ver a pintura.”¹⁸³

O que é interessante e esclarecedor nesta lavoura é que as ideias apresentadas e praticadas pelos membros da I.S. revelam no seu fundamento uma mudança radical do plano antropológico. Não se pretende apenas a criação de uma nova sociedade, mas, sobretudo, de uma nova civilização, cuja revolução não se insere num contexto particular ou parcial, mas num contexto revolucionário total, ou seja, a mudança não passará apenas num sentido estritamente cultural ou político, mas passará por todas as esferas do pensamento, da acção do ser humano e no ambiente que ele próprio habita. A arte e os artistas não serão os protagonistas de uma revolução, mas todos os sujeitos deverão ser parte desta revolução. Todavia, uma grande parte dos colaboradores da I.S. fizeram parte do domínio cultural. A cultura, aliás, foi um domínio central e tornou-se através da liberdade que lhe é concedida um “álibi para encobrir a alienação das outras actividades.”¹⁸⁴

A posição da I.S. na arte experimental passa, sobretudo, por uma crítica da arte, porque nenhuma disciplina separada pode ser pensada e aceite em si mesma, pois o intuito é “uma criação global da existência.” A poesia estabelece uma ligação

¹⁸² AA.VV., “All the king’s men” in *Internacional Situacionista- Antologia*, p. 139

¹⁸³ Debord, Guy, *Rcs.*, p. 43

¹⁸⁴ Jappe, Anselm, *Guy Debord*, p. 86

directa e interactiva com a base material da sociedade, porque é através da acção, em grandes movimentos revolucionários, que as massas acedem à poesia. Trata-se no fundo de realizar uma poesia sem poemas, criando ao mesmo tempo acontecimentos e a sua linguagem, pondo a revolução ao serviço da poesia. A poesia está e sempre esteve à margem. Hoje, está à margem da sociedade do consumo, pois é uma matéria não consumível, tornando-se em nada quando citada, porque “só pode ser *desviada*, posta de novo no jogo.”¹⁸⁵

A poesia é a “espontaneidade criadora”, o POEIN¹⁸⁶ grego no seu sentido mais puro e original, é uma “exploração do qualitativo segundo as duas leis intrínsecas de coerência”; “a teoria mais radical digerida pelos actos; o coroamento da táctica e da estratégia revolucionária; o apogeu do grande jogo da vida quotidiana”¹⁸⁷ O sentido é uma vez mais o de realizar a poesia na própria vida, estabelecendo no concreto uma comunicação poética, uma realização total.

Entre as pessoas envolvidas na I.S. contam-se nomes como Asger Jorn, pintor que comprava quadros nas feiras de velharias e que os pintava por cima reapropriando-se deles¹⁸⁸, e que mantinha uma relação próxima com Debord; Constant que aderiu ao grupo em 1958; Pinot Gallizio que inventou a “pintura industrial”¹⁸⁹, produzindo pinturas em rolos vendidos a metro e o próprio Debord que apesar de ter criado com Jorn dois livros de “colagem” denominados “Ensaio de escrita *détournée*”¹⁹⁰ e editados com tiragem limitada, também realiza, sobre o fundo do tecido de *détournement*, seis filmes: *Hurlements en faveur de Sade*, 1952; *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959; *Critique de la séparation*, 1961; *La Société du spectacle*, 1973; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*, 1975; *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978.

É a partir de 1961, após uma importante ruptura entre a “cultura” e a “revolução” no âmbito reflexivo da I.S., que alguns membros se separam do grupo. Agora, a tarefa de Debord, de Bernstein e de alguns novos membros da Internacional, como R. Vaneigem e A. Kotani, consiste em encontrar um novo tipo de

¹⁸⁵ Idem, Ibidem

¹⁸⁶ Poiein: Poieîn -tes do grego fazer, aquele que faz.

¹⁸⁷ Vaneigem, Raoul, *Avgn*, p. 241

¹⁸⁸ Em anexo: Figura 14: Asger Jorn, *Le canard inquiétant*, 1959, p. 89; Figura 15: Asger Jorn, s/t, s/d

¹⁸⁹ Em anexo: Figura 16: Giuseppe Pinot Gallizio, *Rolo de pintura industrial* (Rotolo di pittura industrial), 1958

¹⁹⁰ Em anexo: Figura 17: Guy Debord and Asger Jorn, *Mémoires*, artist's book, 1959

comunicação e em realizar, finalmente, a arte “como práxis revolucionária”¹⁹¹. A urgência é a de encontrar um novo tipo de comunicação, devastando a anticomunicação que emerge na nossa época e construindo uma nova sociedade noutras bases. Para a I.S. torna-se relevante “realizar directamente na vida quotidiana os valores artísticos como arte anónima e colectiva”.¹⁹² É na realização e na prática da arte na vida que o projecto fermentado pela I.S. se situa. Todo e qualquer aspecto da durabilidade intemporal inerente à obra artística por excelência e conservada como mercadoria de troca cai por terra, pois o interesse real advém da dissolução da dicotomia entre os momentos artísticos e os momentos banais do quotidiano. Os situacionistas representam “o único movimento que pode, englobando a sobrevivência da arte na arte de viver, responder ao projecto do artista autêntico”¹⁹³, porque o intuito não é o de eliminar a arte das nossas vidas, mas o de viver artisticamente as nossas próprias vidas. Deste modo, seria errado pensar, que a I.S. pertence ao modelo de algumas vanguardas anti-arte, antes pelo contrário, o projecto da I.S. é fundamentalmente o de realizar e superar a cultura enquanto esfera separada.

Colocando-se do outro lado da cultura, os membros da I.S. estão contra a forma convencional de cultura.¹⁹⁴ A I.S. não se coloca de todo contra a arte moderna, mas considerando o facto de ela ser maioritariamente anti-burguesa, pensa que onde ela “tenha sido realmente crítica e inovadora pelas próprias condições do seu aparecimento, cumpriu bem o seu papel, que era grande.”¹⁹⁵

Já em *Sociedade do Espectáculo* é explícito, senão central, o tema da cultura, tendo por fundamento a impossibilidade da existência de uma arte autónoma. A cultura para Debord não deve ser a imagem da sociedade presente, pois essa imagem é exactamente o reflexo perverso da unidade perdida e separada. A arte foi a linguagem comum de uma inacção social, constituindo-se como arte autónoma e

¹⁹¹ AA.VV. *Boletín de l'Internationale Situationniste*, Nº 3, p.3-7, Nº8, p. 33

¹⁹² Jappe, Anselm, *Guy Debord* p.89; AA.VV. *Boletín de l'Internationale Situationniste*, Nº 4, p.35

¹⁹³ AA.VV. *Boletín de l'Internationale Situationniste*, Nº 9, p.25

¹⁹⁴ Ver: AA.VV. *Boletín de l'Internationale Situationniste*, Nº8, p.21.

Para a I.S. cultura significa: “Reflexo e prefiguração, em cada momento histórico, das possibilidades de organização da vida quotidiana; complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes graças ao qual uma colectividade surge sobre a vida objectivamente determinada pela economia. (Apenas definimos este termo na perspectiva da criação dos valores, não na do seu ensino).” AA.VV. *Boletín de l'Internationale Situationniste*, Nº1, p 14

¹⁹⁵ Idem, Ibidem

tornando-se uma produção individual de obras separadas da vida, experimentando, revelando e refletindo a história de um conjunto da cultura separada e alienada.¹⁹⁶

“No momento em que se constitui como arte independente no sentido moderno, emergindo do seu primeiro universo religioso e tornando-se produção individual de obras separadas, experimenta, enquanto caso particular, o movimento que domina a história do conjunto da cultura separada.”¹⁹⁷

O que revela o movimento de decomposição de toda a arte é o facto da perda da linguagem da comunicação, mas, negativamente, o que este movimento expressa é a necessidade do reencontro de uma linguagem comum, um reencontro que deverá surgir, agora, na práxis, reunindo em si uma actividade directa e a sua linguagem. Ao contrário do dadaísmo que “*quis suprimir a arte sem a realizar*”; e o surrealismo (que) “*quis realizar a arte sem a suprimir*”¹⁹⁸, Debord e os situacionistas propõem a realização e a *superação da arte* como aspectos inseparáveis para a transformação da vida.

A arte exprime a necessidade de reencontrar uma linguagem comum, uma linguagem que seja a “do diálogo”¹⁹⁹, por isso a partir desse momento toda a arte realizada só pode acontecer materializada na teoria e na prática da crítica social.²⁰⁰ A arte exerce um papel activo de crítica social, desvinculando as tentativas burguesas de perpetuarem a arte como objecto contemplativo e morto. A sociedade do espectáculo é, em suma, a reconstrução da história da arte de todas as épocas e de todas as civilizações, é a unidade que ela própria pretende garantir, explicitando o não-discurso e a não-actividade da cultura da decomposição crente na negação de toda a história.

É hora de apresentar um outro tema central para o pensamento e prática da Internacional e que será relevante para a investigação arqueológica que tenho levado a cabo.

O quotidiano liga-se inevitavelmente à temática da cultura. O quotidiano foi maioritariamente excluído da reflexão filosófica, apesar de alguns esforços de

¹⁹⁶ Debord, Guy, *SdE*, &186

¹⁹⁷ Idem, *SdE*, § 186

¹⁹⁸ Idem, *SdE*, § 191

¹⁹⁹ Idem, *SdE* & 187

²⁰⁰ Idem, *SdE*, &210-211

Simmel e do jovem Luckács. A fenomenologia, o existencialismo e algumas vanguardas pretenderam transformar radicalmente a leitura até então negligenciada do âmbito do pensamento do conceito de quotidianidade. Algumas tentativas foram fracassadas, levando a quotidianidade a uma categoria abstracta do pensamento humano e considerando-a como um lugar de banalidade. Uma grande parte das vanguardas artísticas do século XX rejeitam por completo a elevação desta categoria ao domínio abstracto do pensamento humano e consideram o quotidiano relevante como um lugar passível de ser transformado não num plano separado da vida, mas no próprio concreto, apesar de correntes como o surrealismo, o naturalismo ou o existencialismo considerarem crucial colocar entre parênteses o próprio real, separando-se das possibilidades que o real engendra e afastando-se assim de um humanismo revolucionário.

Para Rimbaud o símbolo dessa transformação assenta na mudança da própria vida, na mudança real da vida concreta. Também já os jovens letristas se preocupavam profundamente em encontrar um outro sentido de encarar e transformar a vida quotidiana, dissolvendo a dicotomia entre a vida e a arte e utilizando-as como um modo unitivo de construção de situações. Para estes, tudo aquilo que escapa à vida quotidiana é considerado uma alienação e uma desvalorização da própria vida. O quotidiano encarado no seu modo de banalidade e de privação não advém de um carácter histórico imutável, mas de uma ordem social imposta e determinada. Por volta do mesmo período, em 1946, Henry Lefebvre, que exercera uma influência importante nas teorias elaboradas pela Internacional Situacionista, escreve num texto intitulado *Critique de la Vie Quotidienne* uma relevante reflexão crítica à vida quotidiana sustentando que “no seu conjunto, o marxismo é, de facto, um conhecimento crítico da vida quotidiana.”²⁰¹ No primeiro volume do livro do filósofo e sociólogo francês, que teve um papel importante em diversas decisões políticas da cultura francesa e que conheceu Debord, o quotidiano é considerado de um ponto de vista estritamente crítico e marxista. A única figura do mundo institucional com que os situacionistas aceitaram colaborar defende “a riqueza potencial da vida quotidiana, vendo nela o espaço real de realização do ser humano.”²⁰² Aqui estabelece-se uma identificação forte com as teorias situacionistas

²⁰¹ Lefebvre, Henry, *Critique de la vie quotidienne – Introduction* (Cdvq)., I, 2^o Édition, Paris, L’Arche Editeur, 1977 p.161

²⁰² Jappe, Anselm, *Guy Debord*, p. 96

relativas à crítica da vida quotidiana, pois Lefebvre defende a ideia do quotidiano como única realidade onde se constrói a irreabilidade. De forma mais clara, o único lugar onde se produz a alienação que no fundo parece mais real do que o próprio real. É através da constatação de que a vida quotidiana está deteriorada e que representa um sector estagnado em relação à evolução técnica²⁰³ que Lefebvre vê na “arte de viver” a solução para a transformação do próprio quotidiano.²⁰⁴ A arte deixa de ser uma simples relação de sensações, como pretendia até então a arte “intemporal” burguesa, para se tornar numa “organização directa de sensações superiores”.

Em Lefebvre vê-se a tentativa de acrescentar ao programa de Marx não apenas a realização da filosofia, mas, também, a realização no mundo da arte e da moral, algo de partilhável com as ideias que até então se tem revisto da Internacional Situacionista, culpabilizando a “alienação social” por exercer directamente a transformação da consciência criadora numa consciência passiva e infeliz.

A crítica da vida quotidiana é tão central ao ponto da I.S. frisar que sem esta crítica a organização revolucionária não passa, também, de um meio separado.

O estudo da vida quotidiana para a I.S. pretende ser em vista de transformar a própria vida, sendo a modificação da própria vida uma condição necessária e intrínseca ao estudo em si, ou seja, a vida quotidiana deverá ser mais transformada do que estudada, sendo relevante para quebrar com a perpetuação das formas de vida actuais da cultura e da política. A crítica radical a que a I.S. se propõe pretende levar, todavia, à superação do sentido tradicional degradado de cultura e de política, não subordinando a arte à política, “à diferença dos então amplamente disseminados “artistas engajados”, os quais, em geral, deixaram-se explorar pela máquina stalinista.”²⁰⁵ É o concreto em que vivemos que é necessário transformar, daí a importância dada por Marx à transformação da realidade e que, evidentemente, é seguida pela I.S. e os seus colaboradores.

²⁰³ Lefebvre, Henry, *Cdvq*, I, p. 15

²⁰⁴ Idem, “A arte de viver tornar-se-á no futuro uma verdadeira arte (...) A arte de viver supõe que o ser humano considere a sua própria vida – l’épanouissement, a intensificação da sua vida – não como um meio para um “outro” fim, mas como o seu próprio fim. Ele supõe que a vida na sua totalidade – a vida quotidiana – se torne uma obra de arte e que surja a “alegria de que o homem se dê a ele mesmo”. *Cdvq*, I, p. 213

²⁰⁵ Jappe, Anselm, “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?” In *Baleia na Rede*, Vol. 1, no 8, Ano VIII, Dez/2011 - ISSN 1808 -8473 – FFC/UNESP/Marília, SP

c) ***Em tom conclusivo: Uma acendalha imperceptível reacende das cinzas -
Um reencontro com a prática.***

“Como começar? Num momento escolhido, numa casa de campo (um moinho, uma abadia, uma igreja ou um castelo), não muito longe da cidade de Londres, fomentaremos uma espécie de *jam session* cultural; a partir daí se desenvolverá o protótipo da nossa *universalidade espontânea*.” Alexander Trocchi, *I.S.*, nº8

“O problema é sempre resolver as contradições do presente, não parar a meio do caminho, não se deixar “distrair”, tomar o caminho da superação. Obra colectiva, obra de paixão, obra de poesia, obra de jogo.”

Vaneigem, Raoul, *A Arte de viver para a geração nova*

“(…) se não houvesse sol, seria a noite perpétua”

Heraclito, *Fragments*

“Nunca houve mais princípio do que agora,
Nem mais juventude ou velhice do que agora,
E nunca haverá mais perfeição do que agora,
Nem mais Céu ou Inferno do que agora.”

Walt Whitman, *Canto de mim mesmo*

“a sociedade de consumo reduz a arte a uma variedade de produto consumível. E quanto mais se vulgariza a redução, mais a decomposição se acelera, mais crescem as possibilidades de uma superação. (...) a futura obra de arte é a construção de uma vida apaixonante.” Vaneigem, *Avgn*

A ideia de emancipação apresentada por Rancière distingue-se evidentemente da ideia de emancipação sugerida por Debord e pelos participantes da I.S., sendo que a “ideia de emancipação opõe-se claramente àquela em que se apoiou muitas vezes a política do teatro e da respectiva reforma: a emancipação como reapropriação de uma relação do sujeito a si mesmo, relação essa que se teria perdido no âmbito do processo de separação. É esta ideia da separação e da sua abolição que une a crítica

do espectáculo segundo Debord à crítica da religião segundo Feuerbach, passando pela crítica marxista da alienação.”²⁰⁶

Para Rancière o problema está na exigência que esta crítica assume como finalidade da reunião de indivíduos que os leva a pôr termo à separação que o próprio espectáculo cria. Rancière parece não perceber a amplitude que o termo de espectáculo traz consigo, limitando-o apenas a um contexto específico ao qual ele se direcciona. Qual é o problema de pôr fim ao espectáculo, se essa superação possibilitará realizar na própria vida, em cada minuto e cada momento, a mais profunda poesia, o prazer do jogo, o verdadeiro amor, o ser-criança?

É evidente que as ideias da Internacional pretendem ter uma repercussão prática na vida quotidiana, uma mudança na forma como os sujeitos se ligam entre si e numa nova forma de apropriação das suas próprias condições de existência, não optando simplesmente por uma redistribuição dos lugares comuns. Para Rancière a emancipação começa quando a oposição entre espectador e actor estão em jogo de forma unida, i.e., para falar como Jacotot quando se origina a igualdade das inteligências. Todavia, para Debord o próprio acto de ser espectador é criticável, pois leva-o a promulgar e perpetuar a sua atitude de passividade, não o incentivando a agir e não compreendendo de que maneira o espectáculo inverte a realidade do próprio “real” mercantilizando imageticamente o próprio mundo e fazendo com que o espectador não viva, mas contemple a imagem da vida, enquanto imagem separada da própria vida.

Vaneigem evidenciara a radicalidade inserida nesta posição no primeiro capítulo da sua obra *A Arte de Viver para a Geração Nova*, a qual não corresponde de todo com as ideias de renovação promocionadas por Rancière, quando afirma que: “Certamente, a ideia de que um só gesto pode complementar-se na totalidade das suas implicações reflecte exactamente a realidade do mundo deficitário, de um mundo da não-totalidade, mas reforça-se no mesmo lance o carácter metafísico dos factos, a sua falsificação oficial”²⁰⁷ ou mais à frente quando afirma que “O homem-consumidor deixa-se condicionar pelos estereótipos (lado passivo) segundo os quais modela os seus diferentes comportamentos (lado activo). Dissimular as formas de participação espectacular e a variedade dos estereótipos é aquilo a que hoje se dedicam os fabricantes de *happenings*, de *Pop art*, e de sociodramas. As máquinas da

²⁰⁶ Rancière, Jacques, *E.e.*, p. 25

²⁰⁷ Vaneigem, Raoul, *Avgn*, p.115

sociedade de produção tendem a tornar-se inteiramente máquinas da sociedade do espectáculo (...)”²⁰⁸. Não se trata de uma mera distribuição de lugares, nem de uma tentativa de igualdade aparente das inteligências, mas de superar na sua radicalidade a contradição que o próprio espectáculo traz consigo.

Nos dias de hoje é certo que cada vez mais os artistas tentam levar a cabo esta cisão entre espectador e criador permitindo-os colaborar entre si. Todavia, num plano institucionalizado restrito, separado da própria vida e dentro de uma dinâmica contraditória que o próprio Rancière denuncia: a *indécidabilité*.

Onde são realizadas essas acções artísticas? Para quem são essas acções?

Para artistas tal como o resto dos *Bloom*²⁰⁹, essa comunidade terrível de não-homens que não conseguem pensar.

Existe de facto uma separação que a arte continua a abraçar e uma renovação da pseudo-participação que se quer evidenciar como participação verdadeira. Os artistas continuam a expressarem-se para alguns seres particulares, de uma determinada classe social, com possibilidades subjectivas e materiais, que dispendem o seu tempo na compreensão, interpretação e vivência de uma determinada obra de arte. A estrutura social e os meios de divulgação culturais tem mais do que nunca uma influência devastadora na construção das estruturas cognitivas inconscientes.

É neste plano da praxis que a partir de agora tudo está em jogo. Foi a partir de 1910 a 1925 que a condenação do artista se ergueu, fazendo arte como quem faz negócios. A Internacional tem este ponto bastante claro:

“Nós somos artistas simplesmente por já não sermos artistas; o que nós pretendemos é realizar a arte”²¹⁰.

Continuar a defender a separação entre o artista e o espectador, ou a sua pseudo-unidade ilusória, é continuar a dar forma à arte como mercadoria, como negócio. Só na sua própria supressão é que a arte se pode ao mesmo tempo realizar em todos os níveis da vida. Não é na realização do jogo da pseudo-participação pela

²⁰⁸ Idem, *Avgn*, p. 153

²⁰⁹ Termo expresso e definido pelo colectivo Tiquun em *Théorie du Bloom*. Segundo Tiquun o homem-Bloom é: “O último homem, homem da rua, homem da multidão, homem da massa, homem-massa, é assim que NÓS representamos de início o Bloom: como o produto triste do tempo das multidões, como o filho castrófico da era industrial e de todos os encantamentos.” Tiquun, *Théorie du Bloom*, Paris, La fabrique, 2000, p.16/17

²¹⁰ AA.VV, “O questionário” in *Internacional Situacionista – Antologia*, p. 160

parte do espectador que haverá uma emancipação. Esses jogos só servem para encobrir o próprio personagem da passividade outorgando-lhe um aspecto de personagem activo. É necessário quebrar o personagem, reconstruir a primazia do indivíduo e do seu prazer, realizando o projecto de liberdade individual, de liberdade colectiva, de reencontro com a natureza, o projecto do homem total.

Só a partir da superação desta dicotomia e a partir da realização daquilo que até então era considerado ilusão e memória artística na própria vida é que o artista autêntico ressurgirá das cinzas como uma Fénix até então adormecida. Só a partir de uma “morte dos espectros”, dos fantasmas que assombram a nossa vida é que pode emergir a verdadeira vida.

Não obstante, é necessário um projecto coerente, radical. Ainda não foi realizado o projecto hegeliano do ‘fim da arte’, da superação da primeira forma de manifestação do Espírito, da presença do absoluto incarnado no mundo sensível, no mundo exterior, no real.

‘É necessário continuar’ diria Adorno.

A Internacional Situacionista tentou demonstrar que é possível criticar o espectáculo sem nos servirmos dos seus meios, sem o suporte do seu sistema, fora dos projectos institucionais.²¹¹ É este o caminho da luz, o caminho da supressão real da arte como instrumento revolucionário para sua própria realização: a realização do amor, a realização da poesia, da espontaneidade da verdadeira vida – vida total.

É verdade, como afirmou Jappe, que “o capitalismo pós-moderno terminou por concretizar, finalmente, essa pretensão supostamente revolucionária sob a forma de uma integração da arte na publicidade e na moda, no estilo de vida (*lifestyle*) e na pedagogia social”²¹², mas, também, por este motivo é necessário continuar, recomeçar. Reencontrarmos a nossa infância e o prazer que o novo exaltava em nós, a nossa relação com o mundo como um jogo. Pois, como disse W. Benjamin:

²¹¹ Não obstante, não é a partir de um sectarismo e um doutrinamento que isto é alcançável. Ben Morea faz uma crítica não muito desenvolvida aos situacionistas que tem razão de ser quando afirma que: “Os situacionistas e eu nunca nos entendemos. Achava-os extremamente doutrinários e limitados. Pareciam excluir mais pessoas do que incluíam. (...)” McIntyre, Iain, “Ben Morea: Uma Entrevista.” In *Up Against the Wall Motherfuckers*, p.68

²¹² Jappe, Anselm, “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?” In *Baleia na Rede*, Vol. 1, no 8, Ano VIII, Dez/2011 - ISSN 1808 -8473 – FFC/UNESP/Marília, SP

“A criança recria toda a situação, começa tudo de novo. Talvez esteja aqui a raiz mais profunda do duplo sentido dos “jogos” alemães: repetir o mesmo seria seu elemento verdadeiramente comum. Não um “fazer-de-conta-que”, mas um “fazer-sempre-de-novo”, a transformação da experiência comovente em hábito, esta é a essência do jogo.”

213

Todavia, cada vez mais os instrumentos de comunicação criam novas formas de controlo disseminadas por onde quer que se passe, se esteja.²¹⁴ É fundamental apercebermo-nos destas novas formas dominantes de controlo e quais os instrumentos que elas usam para que possamos sabotar e reinventar artisticamente o mundo, construindo uma força revolucionária que articule os “vários mundos” em direcção a uma revolução total. Organizar-nos, nesse sentido desvelado pelos nossos amigos:

“Organiza-se é agir segundo uma percepção comum, seja a que nível for.”²¹⁵

Estarmos mais conscientes do mundo que nos constitui e em que somos constituídos, estar-presente, pois a verdadeira crise que nos persegue “não é económica, ecológica ou política, a crise é antes de tudo crise de presença”.²¹⁶ Para superar e suprimir as condições actuais de existência são necessários, recorrendo à interpretação debordiana de Marx, “homens que ponham em acção uma força prática.”²¹⁷ O princípio de participação activa, da acção directa, é o aspecto fundamental para superar o conformismo que nos dias de hoje é vivido. O ser humano enquanto ser criador deve criar as suas condições de existência através de uma acção no mundo que é sempre constante, deve desesperar. Necessário é que ele se torne consciente e presente dessa acção para levar a cabo a superação deste tempo congelado, que viva por si próprio o acontecimento.

²¹³ Benjamin, Walter, p. 176

²¹⁴ É importante salientar que alguns colectivos artísticos formados de forma horizontal, i.e., livres de hierarquias e livres de apoios institucionais subvertem cada mais mais as formas disseminadas de comunicação. Um exemplo concreto é um panfleto publicitário subvertido pela Adbusters em Times Square, Nova Iorque. Esta fundação pretende questionar os mecanismos de poder, partindo da subversão dos meios publicitários. Uma sem fins lucrativos criada por Kalle Lasn que defende entre outras ideias relevantes a livre propriedade do nosso meio ambiente mental. O trabalho deste colectivo é divulgado na totalidade no presente link: <http://www.adbusters.org/home/>. Em anexo: Figura 18: Adbusters, *Declare Independence from Corporate Rule*, Nova Iorque, s/d

²¹⁵ Comité Invisível, *Aos Nossos Amigos*, p.13

²¹⁶ Idem, *Aos Nossos Amigos*, p. 24

²¹⁷ Debord, Guy, *SdE*, § 203

“QUEREMOS JOGAR

O jogo é libertador

O jogo é utópico”²¹⁸

Torna-se incontornável, na leitura que faço da contemporaneidade, reencontrar esse único stirneano: a força libertadora do eu, enquanto sujeito criador e acima de qualquer fantasma, pois nunca a colectividade pode ser pensada sem a individualidade. O indivíduo não é uma ilusão ou um sujeito abstracto, mas, pelo contrário, um ser real.²¹⁹ É na força desse indivíduo, desse aglomerado de possibilidades, que está presente o desabrochar de uma colectividade mais rica, mais forte. É explorando a individualidade na fonte da sua criatividade, criatividade singular e originária, que a arte se poderá relacionar e criar o espaço comum: o espaço sensível-subjectivo. É através da genialidade e exaltação do singular que a criatividade e a reconstrução do espaço-tempo se origina e se possibilita uma reapropriação da totalidade da vida. Através do reencontro da diversidade e da riqueza de cada ser particular, em articulação com a colectividade, o fazer aparece como espaço de relacionalidade e comunicabilidade entre os seres.

A realização/superação da arte na vida, como forma de reapropriação da própria vida, cria uma abertura para a realização da liberdade individual, da liberdade colectiva, do reencontro com o mundo: o projecto do homem total. Através de inúmeros princípios de base anarquista como a acção directa, a autogestão, a não-colaboração com os meios de repressão e de poder, a criação de situações que fomentam cisões com o estado-de-coisas actual, o jogo, o amor mútuo, o experimento artístico em cada minuto da vida, vive-se uma enorme *jam session cultural*, realiza-se este homem completo e vital que aparecerá sobre a terra como os fuselos que

²¹⁸ T.N. “O estado da união e a dissolução do estado” in *Up Against the Wall Motherfuckers*, p.147

²¹⁹ A sociedade moderna criou um *détournement* do indivíduo. O indivíduo é entendido como um ser por si e para si, isolado do outro, em plena solidão. A nova concepção do indivíduo deve ser articulada com a colectividade, o retorno da comunidade, da partilha. Para isso é necessária uma total reconfiguração e reactualização do indivíduo. O indivíduo não é apenas um ser em si e para si. É um ser em si, por si e para si, mas em relação com a alteridade, um ser-para-o-outro. É nesta articulação do em si, do por si, do para si e do para-o-outro que se articula a nova visão do ser-individual. Só a partir da compreensão da totalidade do ser-em-si, se compreende que o ser-em-si e o ser-outro, o ser-individual-colectivo, onde a individualidade foi superada e realizada, se une definitivamente com a totalidade.

voam sobre os límpidos céus da utopia e que voltam à terra trazendo toda a beleza e toda a preciosidade que adquiriram nas suas viagens.

Anexos



Figura 1: Hélio Oiticica, *Tropicália*, s/d



Figura 2: Hélio Oiticica, *Tropicália*, s/d



Figura 3: Helio Oiticica, *Éden*, 1969 (instalação que inclui PN5 Gil e a tenda do Caetano 1969)



Figura 4: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Pad See-ew)*, s/d



Figura 5: Excerto de filme de Pedro Costa, *Casa de Lava*, 1994



Figura 6: Anri Sala, *Dammi i colori*, 2003. Vídeo disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Zo8PHSsTZM>



Figura 7: Joseph Beuys, *Cada pessoa é um artista* – performance – 1978



Figura 8: Joseph Beuys, *Caixa de Vinho FIU mais garrafa.*

Um dos resultados da acção de Joseph Beuys no projecto *Difesa Della Natura* realizado a 24 de Dezembro de 1980 em Praslin – Les Seychelles – com o intuito de denunciar a degradação da consciência pela natureza.



Figura 9: Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, Ruben Gallery, Nova Iorque, 1959

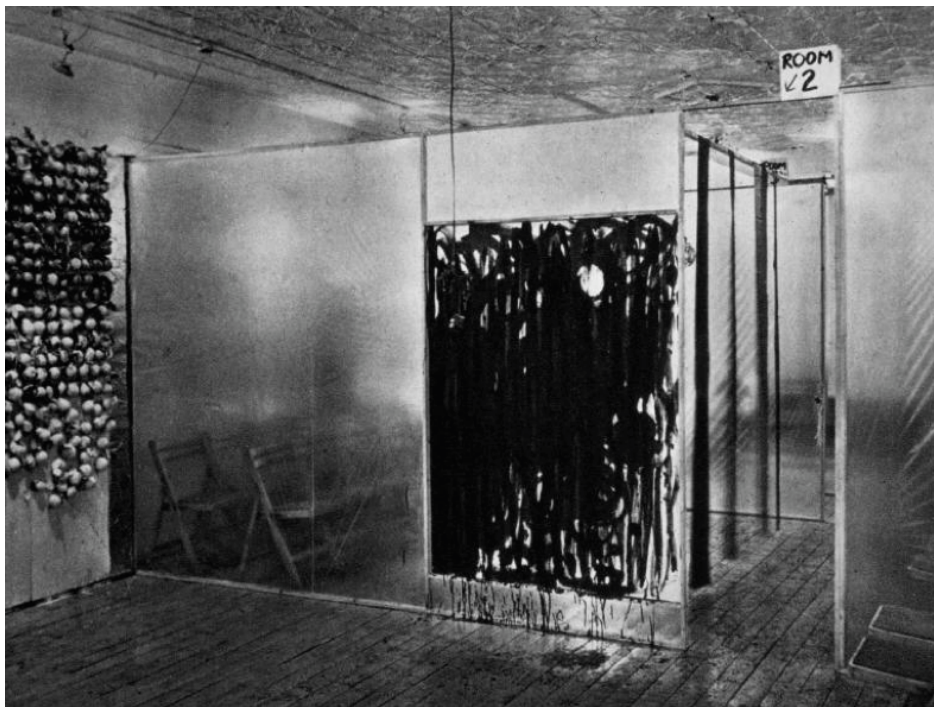


Figura 10: Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, Ruben Gallery, Nova Iorque, 1959

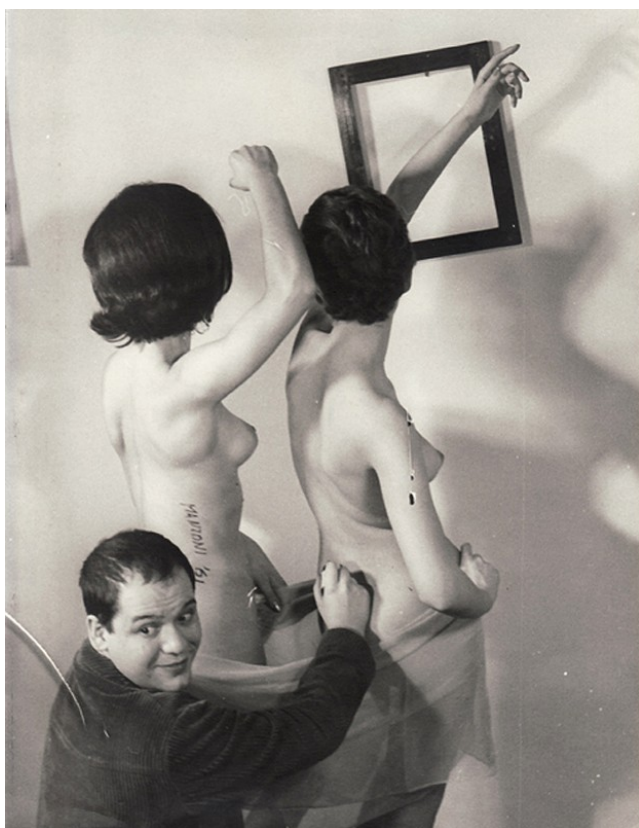


Figura 11: Pierre Manzoni, *Escultura Viva*, s/d



Kees Hoekert and Grootveld selling cannabis plants at the Lowland Weed Company, 1964.

Figura 12: Robert Jaspers Grootveld e Kees Hockert vendem plantas de canábis em Lowland Weed Company, 1954



Roel Van Duyn (kneeling) at a Happening in Spui Square, 1965.

Figura 13: Roel Van Duyn – um dos fundadores de Provo - num *Happening* na praça Spui, 1965



Figura 14: Asger Jorn, *Le canard inquiétant*, 1959



Figura 15: Asger Jorn, s/t, s/d



Figura 16: Giuseppe Pinot Gallizio, Rolo de pintura industrial (Rotolo di pittura industrial), 1958

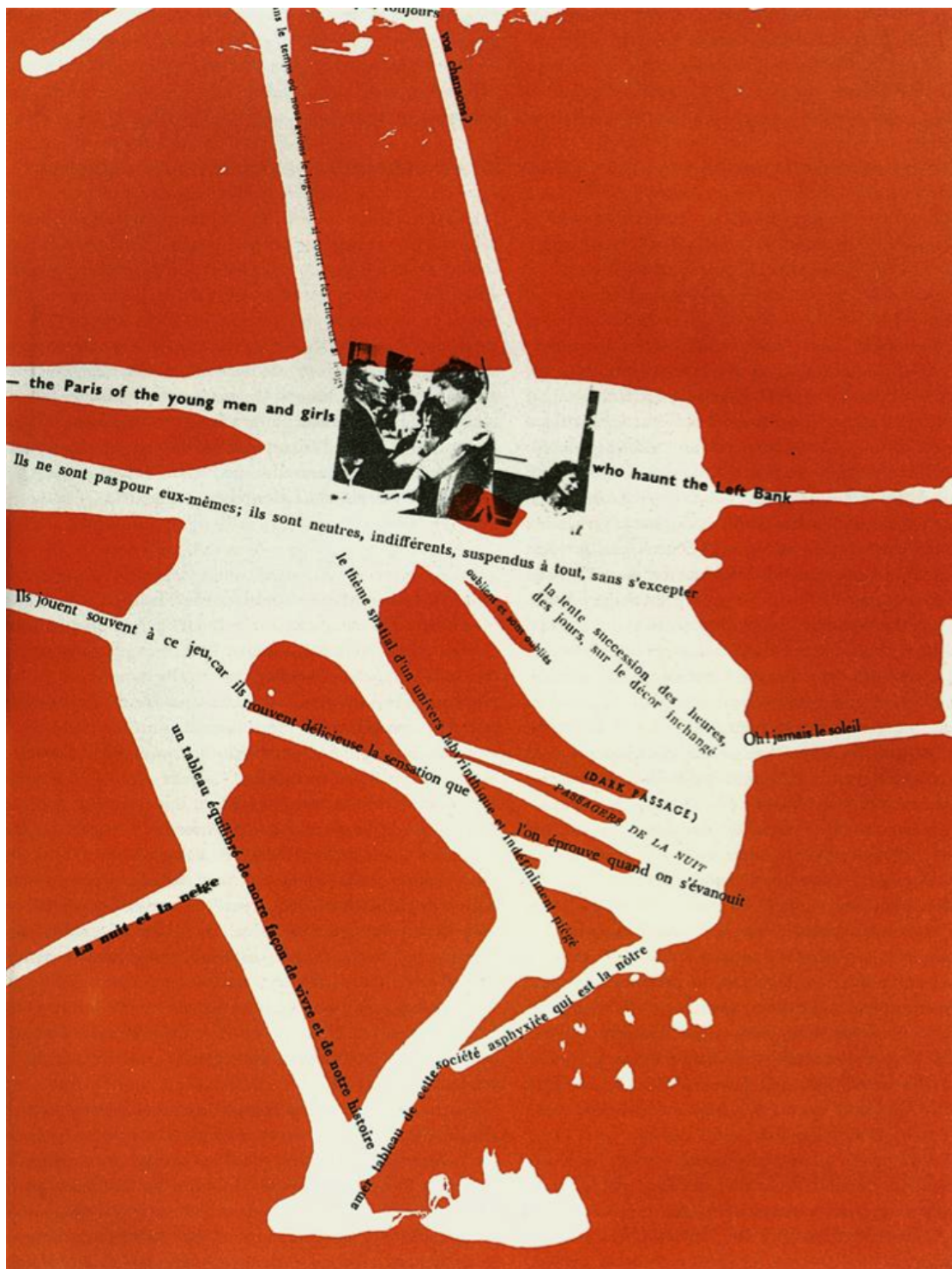


Figura 17: Guy Debord and Asger Jorn, *Mémoires*, artist's book, 1959



Figura 18: Adbusters, *Declare Independence from Corporate Rule*, Nova Iorque, s/d

Índice de nomes

Adbusters, 84, 96
Adorno, TH., W., 11, 26, 35, 49, 55, 83
Aristóteles, 24, 25
Bakounine, 25
Benjamin, Walter, 55, 56, 83
Beuys, Joseph, 12, 13, 29, 46, 47, 48, 72, 89
Black Mask, 26, 57, 58
Bourriaud, Nicolas, 25, 43, 49, 50, 59
Comité Invisível, 27, 60, 67, 84
Costa, Pedro, 44, 88
Debord, Guy, 14, 16, 27, 28, 28, 36, 42, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 84, 95
Deleuze, Gilles, 23
Duchamp, Marcel, 50, 51, 58
Fichte, 20
Feuerbach, 20, 23, 80
Foucault, Michel, 40, 71
Gallizio, Giuseppe Pinot, 75, 94
Giacometti, Alberto, 14
Goldberg, RoseLee, 47, 52
Grootveld, Robert Jaspers, 53, 91
Hamon, Augustin, 23
Hegel, 16, 23, 31, 82
Heraclito, 25, 80
Hirschhorn, Thomas, 46, 47
Internacional Situacionista/I.S., 10, 30, 50, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 83
Jacotot, Joseph, 38, 59, 80
Jappe, Anselm, 61, 63, 65, 74, 75, 78, 79, 83
Jorn, Asger, 63, 71, 74, 75, 92, 93, 95
Kant, Immanuel, 22, 102
Kaprow, Allan, 51, 52, 55, 90
Klein, Ivan, 53

Lefebvre, Henri, 36, 62, 69, 78
Leibniz, 24
Luckács, György, 62, 77
Lutticken, Sven, 45, 55
Marcuse, Herbert, 29, 47, 49, 56, 57
Marx, Karl, 16, 48, 53, 54, 55, 56, 68, 78, 79, 80, 82, 83
Morea, Ben, 26, 57, 58, 83
Oiticica, Hélio, 32, 86, 87
Orwell, George, 66
Picasso, 13
Rancière, Jacques, 26, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 59, 60, 80, 81
Sala, Anri, 44, 88
Sartre, Jean Paul, 12
Solanas, Valerie, 57
Stirner, Max, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27
Van Duyn, Roel, 92
Vaneigem, Raoul, 12, 14, 51, 63, 67, 72, 74, 75, 79, 80, 81
Tiqqun, 13, 81
Tiravanija, Rirkrit, 36, 50, 87
Trocchi, Alexander, 63, 79
Up Against The Wall Motherfuckers / *UAW/MF*, 10, 26, 57, 58, 83, 84
Wagner, Richard, 12, 104
Wharol, Andy, 58
Whitman, Walt, 79

Índice de matérias

Amor, 18, 80, 81, 85

Arte/ Arte Crítica, 11, 12, 13, 14, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85

Artista, 25, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 68, 72, 74, 75, 79, 81, 82

Autonomia (movimento), 14, 29, 53, 54, 71

Autonomia, 45, 46, 49, 54, 55, 56

Capital, 25, 26, 30, 31, 33, 42, 45, 47, 48, 57, 59, 64, 65, 83

Causa, 17, 18, 22, 23, 24, 34

Causa-efeito, 32, 33, 34, 35, 37, 41

Colectividade, 55, 76, 84, 85

Comunicação, 47, 64, 65, 67, 74, 75, 76, 77, 83

Cultura, 14, 17, 26, 27, 29, 30, 33, 35, 46, 47, 48, 57, 58, 64, 68, 69, 74, 75, 76, 76, 79, 82, 85

Criatividade, 12, 25, 47, 48, 52, 58, 63, 72, 85

Defense of Nature, 47, 89

Dérive, (Deriva), 69, 70, 73

Détournement, (Desvio), 63, 64, 71, 73, 75, 84

Diálogo, 30, 65, 66, 67, 77

Dissenso/Dissentimento, (Dissensus), 37, 39, 40, 41, 43, 44

Egoísta/Egoísmo, 17, 18, 21, 22

Espectador, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 45, 46, 51, 58, 59, 63, 81, 82

Espectáculo, 27, 41, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 77, 80, 81, 83

Espontaneidade, 47, 67, 74, 83

Eu-proprietário, 17, 18

Existencialismo, 77

Fantasma, 15, 16, 17, 82, 84

Ficção, 40, 41, 44

FIU (Free International University), 47, 89

Happening, 51, 52, 81, 90, 92

Indecidibilidade (Indécidibilité), 42, 43, 44, 45

Individualidade, 13, 24, 55, 84, 85

Indivíduo, 14, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 27, 36, 37, 38, 41, 43, 46, 48, 51, 54, 60, 62, 63, 66, 71, 72, 80, 82, 84

Jogo, 59, 69, 79, 83, 84, 85

Liberdade, 12, 14, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 31, 45, 47, 56, 62, 67, 74, 82, 85

Linguagem, 48, 60, 63, 66, 67, 73, 74, 76, 77

Poder, 13, 17, 19, 20, 37, 38, 39, 64, 71, 83, 85

Poder (meu), 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23

Poesia, 57, 58, 67, 73, 74, 79, 80, 83

Política, 11, 12, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 49, 52, 53, 56, 58, 60, 73, 79, 84

Política do Estético, 40, 44

Prática, 11, 14, 26, 27, 46, 47, 49, 58, 60, 64, 65, 68, 70, 75, 79, 84

Prazer, 23, 25, 59, 80, 82, 83

Quotidiano, 14, 31, 47, 57, 59, 60, 61, 62, 75, 77, 78

Sensibilidade, 25, 56

Subjectividade, 39, 47

Vida, 11, 12, 14, 23, 26, 27, 31, 35, 36, 38, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85

Totalidade, 26, 27, 29, 36, 43, 57, 71, 78, 81, 85

Único, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 84

Urbanismo Unitário, 68, 69

Bibliografia

Textos

- ADORNO, TH. W., *Experiência e Criação Artística*, Lisboa, Edições 70, 2003
- ADORNO, TH. W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 2001
- ARISTOTELES, *Ética a Nicómaco*, VIII, 2, Castro Caeiro (Trad.), Lisboa, Quetzal, 2004
- ARISTOTELES, *Métaphysique*, J. Tricot (Trad.), Tomo I, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2000
- ARISTOTELES, *Métaphysique*, J. Tricot (Trad.), Tomo II, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2004
- BAKOUNINE, *Dieu et L'État*, Éditions Mille Et Une Nuits, Clamecy, 2000
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'água, 1992
- BEUYS, *Cada Homem um artista*, Júlio do Carmo Gomes (Trad.), Porto, 7 NÓS, 2011
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formas de Vida – A Arte Moderna e a Invenção de si*, São Paulo, Martins Fontes, 2011
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, São Paulo, Martins Fontes, 1998
- BOURRIAUD, Nicolas, *Pós-produção*, São Paulo, Martins Fontes, 2003
- COMITÉ INVISIVEL, *A Insurreição que vem*, Lisbiam Edições Antipáticas, ano. Disponível online em: <http://edicoesantipaticas.tumblr.com/#12924617104>
- COMITÉ INVISIVEL, *Aos Nossos Amigos*, Lisboa, Edições Antipáticas, ano?. Disponível online em: <http://edicoesantipaticas.tumblr.com/#130559273935>
- COMITÉ INVISIBLE, *A Nos Amis*, Paris, La Fabrique, 2014
- COMITÉ INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007
- DEBORD, GUY, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Antígona, 2012
- DEBORD, GUY, *Commentaires sur la société du spectacle (1988) suivi de Préface à la quatrième édition italienne de «La Société du Spectacle» (1979)*, Paris, Éditions Gallimard, 1992
- DEBORD, Guy, *Esta má fama...*, Júlio Henriques, Lisboa, Letra Livre, 2015
- DEBORD, Guy, *Panegyrique*, Tome I/II, Paris, Éditions Gallimard, 1993
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992
- DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, Mille et Une Nuits, 2000 – Disponível no original em : <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1102296/46876ac.pdf>
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, SEUIL, 2002
- DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do tempo perdido – entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- FEUERBACH, *A Filosofia da Sensibilidade – Escritos 1839-1846*, Adriana V. Serrão (Trad.), CFUL, Lisboa, 2005
- FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973
- FOUCAULT, *História da Sexualidade – I – A vontade de saber*, Pedro Tamen (Trad.), Lisboa, Relógio d'Água, 1994
- FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971
- FOUCAULT, *'Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1993

- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, vol. I, Samuel Jankélévitch (Trad.), Paris, Flammarion, 2009
- HEGEL, G.W.F., *Aesthetics, Lectures On Fine Arts*, vol. I, T.M. Knox (Trad.), Oxford, Clarendon Press, 1975
- HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, Paulo Meneses (Trad.), Tomo II, Petrópolis, Vozes, 1992
- HEGEL, *Phenomenologie de l'esprit*, Bernard Bourgeois (Trad.), Paris, Vrin 2006,
- HERACLITO, *Fragments (Citations et Témoignages)*, (Trad. Jean François Pradeau), Paris, GF Flammarion, 2002
- HAMON, Augustin, *Psychologie de l'anarchiste socialiste*, Paris, P.V. Stock, 1895
- HIRSCHHORN, Thomas, *TEXTOS PROJECTOS; CARTAS; "ANSCHOOL II"*, Porto, Serralves, 4 Novembro de 2005 – Janeiro 2006
- JAPPE, Anselm, *As aventuras da mercadoria*, José Miranda Justo (Trad.), 2ª Edição, Lisboa, Antígona, 2013
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculte de juger*, Alexandre J. –L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. De Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heniz Wismann (Trad.), Paris, Gallimard, 2011
- KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, London, University of California Press, 1993
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne – Introduction*, I, 2ª Édition, Paris, L'Arche Editeur, 1977
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne – Fundaments d'une sociologie de la quotidienneté*, II, 2ª Édition, Paris, L'Arche Editeur, 1961
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Monadologia – Principi Razionali della Natura e della Grazia*, Salvatore Cariatì (Trad.), Milano, Bompiani Testi a Fronte, 2014
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1986
- MARX, *Obras Escolhidas*, I/II/III, Álvaro Pina(Trad.), Lisboa-Moscovo, Editorial "Avante", 2006
- MARX, *Manuscritos Económico-Filosóficos*, Maria Antónia Pacheco (Trad.), Lisboa, Avante, 1994
- MARX, *Oeuvres*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1982
- NIETZSCHE, Friedrich, *Anticristo*, Artur Morão (Trad.), Lisboa, Edições 70, 2009
- NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, Mário Silva (Trad.), 4ª Edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986
- OITICICA, Hélio, *Museu é o mundo*, Org. César Oiticica Filho, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Ed., 1991
- PLATÃO, *A República*, Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira (Trad.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002
- RANCIÈRE, Jacques, *A noite dos proletários – arquivos do sonho operário*, Luís Leitão (Trad.), Lisboa, Antígona, 2012
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Osiris, 1990, La Fabrique 1998, Folio, 2003;
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise de l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004
- RANCIÈRE, Jacques, *Nas Margens do Político*, Vanessa Brito, João Pedro Cachopo (Trad.), Lisboa, KKYM, 2014

- RANCIÈRE, Jacques, *L'Espectateur Emancipée*, Paris, La Fabrique, *Espectador Emancipado*, José Miranda Justo (Trad.), Lisboa, Orfeu Negro, 2010
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987 - 10/18 Fayard Poche, 2004
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- RANCIÈRE, Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Le Seuil, 1990
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettres à d'Alembert sur les Spectacles*, Paris, Éditions Flammarion, 2003
- SARTE, J.P., *L'Existencialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, Teresa Rodrigues Cadete (Trad.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- SCHUURMAN, Herman J., *Le Travail est un crime*, Éditions Antisociales/Édition Le chien Enragé, Paris-Amsterdam, s/d
- STIRNER, MAX, *L'Unique et sa propriété et autres écrits*, Lausanne, L'âge de l'Homme, 1972
- STIRNER, MAX, *O único e a sua propriedade*, João Barrento (Trad.), Lisboa, Antígona, 2004
- TIQQUN, *Teses sobre a Comunidade Terrível -Da Miséria nos Ambientes Subversivos*, Lisboa, Edições Antipáticas, data. Disponível online em: <http://edicoesantipaticas.tumblr.com/#12924720869>
- TIQQUN, *Théorie du Bloom*, Paris, La fabrique, 2000
- VANEIGEM, Raoul, *A economia parasitária*, Lisboa, Antígona, 2008
- VANEIGEM, Raoul, *Arte de Viver para as Gerações Novas*, José Carlos Marques (Trad.), Lisboa, Letra Livre, 2014
- WAGNER, Richard, *A Arte e a Revolução*, 2ª Edição, José M. Justo (Trad.), Lisboa, Antígona, 2000
- WAGNER, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, José M. Justo (Trad.), Lisboa, Antígona, 2003

Obras colectivas

- AA.VV. *Às Artes, Cidadãos!*, V. I/II, Porto, Serralves, 2010-2011
- AA.VV. *Boletim Internacional Situacionniste*, Nº 1-12, Paris, 1958-1969
- AA.VV. *Flauta de Luz – Boletim de Tipografia*, Nº3, Portalegre, Outubro de 2015
- AA.VV. *Italy: Autonomia; Post-Political Politics*, Vol. III, N. 3, 1980
- AA.VV. *Antologia – Internacional Situacionista*, Júlio Henriques (Trad.), Lisboa, Antígona, 1997
- AA.VV. *Up Against the Wall Motherfuckers*, Lisboa, Edições Antipáticas, 2011. Disponível online em: <http://edicoesantipaticas.tumblr.com/#12924825455>

Estudos

- CORREIA, Carlos, “Notas Críticas sobre o Conceito de Fim da Arte” in *Arte, Metafísica e Mitologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008
- DE MIRANDA, José A. Bragança, “Stirner, o passageiro clandestino da história” in *O único e a sua propriedade*, João Barrento (Trad.), Lisboa, Antígona, 2004

- DURINI, Lucrezia de Domizio, *Joseph Beuys – The Art of Cooking/ La Cucina di Beuys*, Milano, Charta, 1999
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, LGF, Paris, 2006
- GOLDBERG, RoseLee, *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012
- GUERIN, Daniel, *L'anarchisme*, 3ª edição, Paris, Gallimard, 2012
- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Iraci D. Poleti, Carla da Silva Pereira (Trad.), Lisboa, Antígona, 2008
- JAPPE, Anselm, “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?” In *Baleia na Rede*, Vol. 1, no 8, Ano VIII, Dez/2011 - ISSN 1808 -8473 – FFC/UNESP/Marília, SP
- NABAIS, Nuno, *Metafísica do Trágico – Estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997
- NAKOV, Andréi, *Malévitch : Aux avant-gardes de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2003